GEORGES POULET

CONȘTIINȚA CRITICĂ

GEORGES POULET
LA CONSCIENCE CRITIQUE
© Librairie José Corti, Paris, 1971

Toate drepturile asupra acestei versiuni
sînt rezervate Editurii UNIVERS

CONȘTIINȚA CRITICĂ

GEORGES POULET

Traducere și prefață de
ION POP

București, 1979
Editura UNIVERS

GEORGES POULET — O CRITICĂ DE IDENTIFICARE

În 1971, cînd apărea *Conștiința critică*, Georges Poulet avea în urma sa o activitate de interpret al literaturii care îl situa printre personalitățile de primă mărime ale criticii literare europene. Publicase, între 1949 și 1968, seria celor patru volume de *Études sur le temps humain*, substanțiala sinteză *Les métamorphoses du cercle* (1961), *L'espace proustien* (1963), *Trois essais de mythologie romantique* (1966) și dirijase, într-un moment important al dezbaterilor teoretice din critica franceză, Colocviul de la Cerisy consacrat evoluției fenomenului, reflectat în lucrarea colectivă *Les chemins actuels de la critique* (1968). Aceste două decenii marcaseră schimbări dintre cele mai însemnate în optica asupra literaturii, concentrate, cum se știe, în ansamblul de demersuri interpretative cunoscut sub numele de „noua critică". Imposibil de redus la un numitor comun, ele se întîlnesc, pe un plan foarte general, în ampla deschidere spre științele umaniste determinată de necesitatea evidentă a punerii de acord a criticii literare cu diversele direcții propuse de dezvoltarea contemporană a filosofiei, psihanalizei, lingvisticii sau antropologiei. În ultimă instanță, relativa unitate în diversitate este dată aici, cum remarcă un cercetător român, doar de „conștiința modernității".[1] Factologiei de tip pozitivist, dominantă în critica tradițională, „universitară", ori arbitrarului impresionist, orientările „noii critici" le opun considerarea sistematică, solid fundamentată teoretic, a fenomenului literar : lectura operei este

[1] Romul Munteanu, *Metamorfozele criticii europene moderne*, București, Univers, 1975, p. 462.

definită ca *sistem de lectură* ce se recunoaște *parțial*, în funcție de punctul de vedere, de perspectiva aleasă — însă în interiorul acestei perspective ea aspiră la o anume *totalizare*, adică la deplina articulare a aspectelor parțiale într-o unitate de *sens*. Jean Starobinski putea vorbi astfel despre „structurile preferențiale" alese de diferitele tipuri de lectură — istoric, sociologic, psihologic sau stilistic — reactualizînd, pe de altă parte, viziunea „cercului hermeneutic" spitzerian (cu punctul de plecare în critica lui Dilthey), ce presupunea dubla confruntare a părților cu întregul operei și a acestuia cu elementele de detaliu. Fixarea „organicității interne a operei" (S. Dubrovsky) ca scop al actului de interpretare marchează deplasarea atenției dinspre autor spre operă, al cărei primat este aproape în unanimitate recunoscut : „circuitul înțelegerii merge de la operă la autor, pentru a se reîntoarce asupra operei, și nu de la autor la operă, pentru a se închide asupra autorului".[2]. Prin excelență intrinsecă, imanentă, „noua critică" dă curs în mare măsură unei abordări de factură fenomenologică a realității literare, fără a exclude însă, în alte variante, tipuri foarte diferite de apropiere, precum cel sociologic-marxist sau psihanalitic. Într-o extremă a ei, întemeiată pe evoluția lingvisticii moderne, noua critică accentuează realitățile structurale ale operei ca limbaj, diminuînd interesul față de subiectivitatea creatoare și căutînd descifrarea unor constante formale ; critica tinde să cedeze locul unei *poetici*.

Pluralității punctelor de vedere și exigenței unei viziuni coerente, „totalitare" asupra operei, le corespunde conștiința *pluralității limbajelor critice*. validate, la rindul lor, de o proprie coerență. Este un mod de reabilitare a subiectivității expresiei critice și de afirmare, ca atare, a caracterului său *creator*. Unui adevăr pretins obiectiv, imuabil, „neutru", i se opune polivalența semnificațiilor și culoarea subiectivă a discursurilor critice multiple, constituite în spațiul intersubiectivității, pe traseul dintre „eul" operei și conștiința perceptoare. Particularizarea rostirii critice cunoaște chiar formulări radicale, precum aceea a lui Roland Barthes, făcînd distincția dintre *adevărul* limbajului critic și *validitatea* lui : „dacă critica nu e decît un metalimbaj

[2] Serge Dubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, Paris, éd. Denoël Gonthier, 1972, p. 219.

— nota el în *Eseurile critice* din 1964 — aceasta vrea să spună că sarcina sa nu e deloc de a descoperi «adevăruri», ci numai «validități». În sine, un limbaj nu e adevărat sau fals, el este valid sau nu este astfel ; valid adică constituind un sistem coerent de semne".[3]

Într-un asemenea peisaj în plină transformare și diversificare, poziția lui Georges Poulet se afirmă cu consecvență mai întîi printr-o practică a interpretării unui vast spațiu literar — îndeosebi francez — practică din care nu lipsesc totuși sugestiile cu caracter teoretic, pentru a se defini apoi în mod sistematic în sinteza pe care ne propunem s-o prezentăm acum în direcțiile sale fundamentale. Cine așteaptă de la *Conștiința critică* o *istorie* a fenomenului va fi desigur decepționat. Cartea lui Georges Poulet se vrea și este mai degrabă ilustrarea unei opțiuni pentru un anumit mod de apropiere față de opera literară, argumentare pasionată, pe baza unei selecții riguroase în cîmpul criticii franceze moderne, a unui mod propriu, personal de abordare și înțelegere a fenomenului creator. Am putea spune că, într-un anumit sens, *Conștiința critică* este în același timp o amplă *confesiune* și *profesiune de credință*, ca și o *istorie interioară* a propriei formații a autorului, itinerar al devenirii sale ca critic. Însă această istorie lăuntrică se deschide în permanență spre un spațiu de generalitate permițînd în cele din urmă coagularea unei viziuni de largă rezonanță, comunicînd cu numeroase nivele ale meditației actuale asupra sensului și valorii actului interpretativ.

Ceea ce frapează încă de la primele pagini ale *Introducerii* este importanța pe care autorul o acordă atitudinii simpatetice a cititorului, lecturii ca act de *participare afectivă* la operă. Faptul că printre marii precursori ai acestei critici subiective sînt numiți *scriitori* ca Doamna de Staël, Baudelaire sau Proust nu este lipsit de semnificație : trăind ei înșiși literatura pe cont propriu, creatorii sînt în primul rînd cei capabili să-și asume în mod „spontan" experiența creatoare a altora. Cuvîntul care numește cel mai exact tipul de relație critică aprofundat și susținut de Georges Poulet (și care apăruse, subînțeles sau explicit, și în lucrările sale anterioare) este *identificarea* ; într-o formulă sin-

[3] R. Barthes, *Essais critiques*, Paris, Éd. du Seuil, 1964, p. 255.

tetică, critica este pentru el un *act de identificare* între două entități — *conștiința cititoare* și *conștiința citită*. Prima frază a cărții sună în felul următor : „Actul lecturii (la care se reduce orice adevărată gîndire critică) implică coincidența a două conștiințe : aceea a unui cititor și aceea a unui autor". Ce înseamnă însă această coincidență și cum se realizează ea ?

Înainte de a-și sintetiza observațiile în capitolele concluzive — *Fenomenologia conștiinței critice* și *Conștiință de sine și conștiință a celuilalt* — Georges Poulet remarcă, încă la Doamna de Staël, ca „prim act critic", un „act de admirație", o inițială *adeziune*. Caracteristic unei asemeni atitudini i-ar fi — parafrazînd formula carteziană — nu un „Judec, deci exist", ci un „Admir deci exist", urmînd ca demersul critic propriu-zis să transforme *sentimentul inițial* în *cunoaștere*, totalizare de „emoție și reflecție". La rîndul său, Baudelaire îi oferă criticului ocazia de a medita asupra afinității dintre spiritul critic și spiritul creator al poetului : „Dacă poetul e cel ce reiterează în sine sentimentul deja trăit de ființa cu care se identifică, în același mod criticul e cel ce reiterează la rîndul său în el însuși, în propria sa gîndire, sentimentul căruia poetul i-a oferit deja adăpost și recurență". În termenii lui Baudelaire o bună interpretare a operei presupune „să intri în pielea făpturii create, să te pătrunzi adînc de sentimentele pe care le exprimă și să le simți atît de bine încît să ți se pară că e opera ta proprie" *(Pierre Dupont)*. În fine, în *Pastișele* proustiene poate fi numit — spune G. Poulet — un prim «timp» al gîndirii critice", căci el marchează „voința de a prelungi în sine ritmul gîndirii altuia". Studiile următoare, consacrate unor critici ai secolului nostru angajați pe căi similare în demersul de înțelegere a literaturii — de la Jacques Rivière, Charles Du Bos și Ramon Fernandez, la reprezentanții „școlii de la Geneva", Albert Béguin, Marcel Raymond, Jean Rousset și Jean Starobinski — ori unor personalități ca Gaston Bachelard, J.-P. Richard, Maurice Blanchot sau G. Blin, vor analiza treptele și nuanțele atitudinii critice caracterizabile în funcție de unica aspirație a *coincidenței* celor două conștiințe intrate în relație. Traversarea acestor experiențe particulare îi permite autorului să schițeze o „fenomenologie a conștiinței critice", deplin lămuritoare pentru modul personal în care concepe actul interpretativ.

Punctul de plecare îl constituie situarea față în față a unui subiect — criticul — și a obiectului care este cartea ; un obiect *sui generis*, acesta, întrucît nu poate exista decît în strictă dependență față de conștiința cititoare. În afara ei, obiectul-carte rămîne inert, inexpresiv, mut. Lectura, odată inițiată, inaugurează însă un tip aparte de relație, determinată de chiar statutul particular al literaturii care se afirmă ca univers imaginar, o lume de „obiecte mentale", ele însele expresie a unei *conștiințe*. Cititorul își apare astfel ca subiect al unei gîndiri ce nu-i aparține : „eu sînt un eu căruia îi este dat să gîndească o gîndire străină... Conștiința mea se comportă ca o conștiință a altcuiva decît mine." În alți termeni, gîndirea cititorului este „provizoriu înlocuită" de gîndirea ce se oferă și se dezvăluie prin operă, într-un mod analog celui pe care Rimbaud îl formulase în expresia : „JE est un autre". Am avea de-a face, așadar, prin actul lecturii, cu un fel de „alienare" a subiectului propriu, de modificare a lui în așa fel încît eul cititor pare a se fi „împrumutat" altcuiva pe toată durata lecturii : „Lectura e tocmai aceasta : un mod de *a ceda locul* nu numai unei mulțimi de cuvinte, de imagini, de idei străine, ci însuși principiului străin din care emană și care le adăpostește".

E important de semnalat, pentru moment, că acest itinerar al identificării este asigurat, în perspectiva criticului, de eliminarea oricărei „rezerve mentale", adică a distanței *reflexive ;* dimpotrivă, înțelegerea este definită ca esențialmente *intuitivă*, participantă, simpatetică („uimitoarea ușurință cu care nu numai că înțeleg, ci și *simt* ceea ce citesc"). Autorul *„Conștiinței critice* se întîlnește în acest punct cu o seamă de critici în care își recunoaște, dealtfel, precursorii. Este vorba de criticii de la *Nouvelle Revue Française* — îndeosebi Jacques Rivière și Charles Du Bos — dar și mai mult de întemeietorii „școlii de la Geneva", Marcel Raymond și Albert Béguin. Prin cele două cărți fundamentale ale lor — *De la Baudelaire la suprarealism* și *Sufletul romantic și visul*, pe care Poulet le cunoaște în perioada petrecută ca profesor la Edinbourgh — acestea îl influențează în mod decisiv. „La Raymond — mărturisește criticul într-un interviu — ceea ce mi s-a părut esențial este tema *conștiinței obscure*. Raymond face, cu o deosebită grijă, o distincție ce nu e propriu-zis freudiană, între o conștiință clară, limpede, în care

nu are încredere — și care e conștiința cartezianã — și, pe de altă parte, un fel de conștiință tremurată, semi-opacă, însă care, prin chiar opacitatea ei, e mai în măsură să ne orienteze spre explorarea lumii adîncului".[4] Criticul genevez fusese un frecventator al *Lebensphilosophiei* germane („trăirea" diltheyană e recunoscută ca un element important al formației sale spirituale), iar intuiționismul bergsonian îl orientase de asemenea către o interpretare a literaturii în directă legătură cu ceea ce va numi „simpatia pătrunzătoare" sau „cunoașterea pe dinlăuntru" realizată „dincolo de cunoașterea prin intelect". În scrierea autobiografică *Le sel et la cendre* (1970) Marcel Raymond va vorbi despre intuiția bergsoniană ca „simpatie prin care te transporți în interiorul unui obiect pentru a coincide cu ceea ce are el unic și prin urmare inexprimabil"[5]. În aceeași ambianță spirituală se formase și autorul sintezei despre *Sufletul romantic și visul*, care acordă și el o majoră pondere *simpatiei* ca o condiție a adevăratei lecturi, deschizînd calea *identificării* într-un spațiu care este cel al intersubiectivității. Un comentator recent al operei lui Béguin, Pierre Grotzer, face dealtfel o justificată relație între concepția criticului și estetica germană a *intropatiei (Einfühlung)*. Dilthey fusese și pentru Béguin un reper esențial prin conceptele de *interiorizare (Erfahrung)* și *trăire*, experiență interioară *(Erlebnis)*, aplicabile deopotrivă actului de creație și interpretării lui : spiritul creator, dinamizat de energia trăirii, dezvăluie în operele sale aspecte ale vieții lăuntrice în care cititorul își poate recunoaște propriul univers sufletesc. Lectura este, într-un anume sens, un act de *recunoaștere de sine* și, ca atare, de investire cu semnificații personale a obiectului care este opera — speță de „obiect subiectiv", cum îl numise un Theodor Lipps. „O mare dificultate se ivește — observă Pierre Grotzer — căci eul, subiectului despre care e vorba aici, este foarte ambiguu. Gîndirea (și lectura) pot fi foarte bine concepute ca o activitate creatoare în sensul că eu însumi creez semnificația ascunsă în ceea ce este spus : eu nu creez obiectul

[4] *Să nu mai fii decît un loc de trecere*, în *Steaua*, 1976, nr. 8, p. 24.

[5] Cf. P. Grotzer, *Albert Béguin ou la passion des autres*, Paris, Seuil, 1977, p. 158.

ca atare, ci inventez, adică descopăr ceea ce semnifică el, ceea ce spune el lumii. Lipps merge mai departe și, pe alocuri, ai impresia că anticipează o concepție pe care o apără în zilele noastre un Georges Poulet, cu deosebirea că «subiectul» lui Lipps are un rol mai activ, pe cînd la Poulet, raportul (nu spun polaritatea) este inversă : la el este un subiect copleșit de subiectivitatea altuia, în timp ce Lipps apără un subiect puternic și creator." [6] La Albert Béguin, bun cunoscător și al concepției estetice a lui Emil Utitz (comentator al lui Lipps, la care semnalează pericolul solipsismului, în sensul autoreflectării subiectului cunoscător în obiectul dependent de sine) o asemenea relație simpatetică se conturează pe un fond de sensibilitate romantică puternic marcată de nostalgia unității cosmice : or, cum observă P. Grotzer, opera literară reprezintă un asemenea tip de armonie.

Scriind că lectura e un „mod de a ceda locul" unei conștiințe străine ce se dezvăluie în obiectul subiectivizat, autorul *Conștiinței critice* dezvoltă asemenea puncte de vedere, radicalizînd raportul de participare simpatetică pînă la abolirea propriei conștiințe în favoarea a ceea ce el numește *la conscience d'autrui* — conștiința celuilalt. E important însă de observat că, dacă scoate din discuție elementul distanță reflexivă („rezerva mentală", „independența judecății" proprii), identificarea, oricît ar fi ea interpretată ca deposedare de eul propriu în favoarea acelui „eu secund", presupune totuși, înainte de a se realiza ca atare, un proces reflexiv, de pătrundere în intimitatea operei printr-o analiză a sensurilor, prin punerea în relație a unor obsesii, a unor rețele de imagini constituite în teme semnificative, prin realizarea sintetică a imaginii de ansamblu a unei

---

[6] *Op. cit.*, p. 165 ; Th. Lipps scria în acest sens, în *Zur Einfühlung* din 1912 : „Activitatea mea se pune în mișcare cînd cuprind *obiectul.* Astfel mă aflu într-un punct din obiect. Amîndoi, eu și obiectul nu mai sîntem *opuși,* ci alcătuim, într-un punct al conștiinței mele, un *tot.* (...) Acesta este însă semnul intropatiei. (...) Semnificațiile totalității numerice și obiectuale, precum și ale elementelor acestei totalități, care există doar atît timp cît activitatea noastră creatoare, adică puterea noastră de cuprindere le creează, s-au născut prin *intropatie.* Activitatea noastră este *infiltrată* în ele" [în aceste semnificații]. Cf. *ibidem.* p. 214.

opere. Asupra acestor elemente criticul se va explica ceva mai tîrziu. Referindu-se, de pildă, la „pastișele" lui Proust. Poulet vede în ele doar un prim nivel, mimetic, al actului critic, schița și începutul său : „A imita, a mima, a pastișa nu înseamnă încă a «critica», însă înseamnă deja a *asemăna*, a *repeta* — două acțiuni care constituie primul timp al gîndirii critice". Simpla pastișă ar marca astfel doar o întîlnire în dezordine cu opera, adoptarea capricioasă a unor atitudini întîmplătoare. Adevărata lectură critică presupune, după Proust (dar e o realitate pe care comentatorul său pare să și-o însușească) parcurgerea unui ansamblu de opere în care să poți recunoaște anumite trăsături permanente — „perceperea unor forme asemănătoare în împrejurări noi" : „A înțelege înseamnă a citi, dar a citi înseamnă a reciti, ori, mai exact, înseamnă a încerca din nou, cu ocazia unei alte cărți, sentimentele pe care precedenta nu ni le-a procurat decît în mod imperfect. Așa cum există un timp *regăsit*, există deci o lectură *refăcută*, o experiență *retrăită*, o înțelegere *rectificată* ; iar actul critic prin excelență este cel prin care, prin mijlocirea totalității unei opere recitite, descoperi retrospectiv frecvențele semnificative și obsesiile revelatoare. A critica înseamnă, așadar, a-ți aduce aminte". De aici și concluzia justificată că Proust este „întemeietorul criticii tematice".

Eliminarea rezervei mentale la care ne-am referit apare mai degrabă la Georges Poulet ca refuz al abandonării purei perspective fenomenologice asupra obiectului care este opera. Privită în realitatea ei particulară, aceasta urmează să-și dezvăluie, prin actul interpretativ-identificator, calitățile *intrinseci*, profunda *individualitate*. Prin aceasta, critica lui Georges Poulet adaugă atributului *subiectivității* și pe acela al *imanenței* : ea este în primul rînd o *critică internă*, considerînd opera *în sine*, ca unitate deplin constituită, scoasă din context.

Vorbind despre individualitatea operei ca obiect de care conștiința critică se apropie pînă la coincidență, trebuie să precizăm că pentru Georges Poulet această unitate nu este atît una *formală*, de *structură* (în înțelesul acordat astăzi acestui termen). Năzuința mărturisită a criticului este aceea de a ajunge la revelarea unui „subiect care guvernează opera". Dar, întrebîndu-se : „Care e acel spirit ce umple cu sine conștiința mea și cine, atunci cînd spun EU, este EUL pe care-l spun ?" — autorul

Conștiinței critice se ferește să pună semnul egalității între subiectul în cauză și eul real al *autorului* operei. Fără să excludă, ca act pregătitor, o anumită familiarizare cu scriitorul, recunoscînd deci utilitatea „cunoștințelor biografice, bibliografice, textuale ori critice în general", capabile să-l apropie de operă, el afirmă categoric că subiectul ce se dezvăluie prin lectură nu e autorul, ci *opera,* care se constituie ca „subiect al obiectelor sale". Această conștiință *sui generis* a operei vrea să spună că interpretarea critică trebuie să urmeze în primul rînd logica internă a operei : primat al textului, caracteristic pentru atitudinea „noii critici". Georges Poulet este însă departe de a înțelege „textul" în sensul pe care i-l oferă majoritatea criticii actuale ; aspectele formale, așa-zicînd „obiective", ale operei, i se par secundare. Într-un volum colectiv, consacrat recent definirii *textului,* chiar dacă vorbește la un, moment dat despre materialitatea textului ca „lucru întrupat", criticul revine în cele din urmă la viziunea care este a sa și în *Conștiința critică,* fiind interesat mai degrabă de „efracțiunea care cere uneori un efort violent" pentru a înlătura „peretele de materie ce se întinde în straturi mai mult sau mai puțin groase între gîndirea cititoare și realitatea subiectivă care palpită și se refuză în adîncul textului." [7]

Dincolo de forme, de realitatea lingvistică a operei, ceea ce caută criticul, ca în spatele unor obstacole de înlăturat, este o „realitate subiectivă", pe care, în capitolul de *Fenomenologie a conștiinței critice,* o numește „subiectul conștient, tupilat în inima operei" sau „conștiința inerentă operei". Cu o formulă cartezianâ preluată de fenomenologia lui Husserl, ea se exprimă drept *Cogito* al operei sau *Cogito* al scriitorului. Demersul interpretativ al lui Georges Poulet tinde să se definească astfel ca o *critică a conștiinței creatoare.* Caracterul său *literar* tinde să fie depășit spre unul *filosofic.*

Reluînd firul demonstrației lui Poulet, ne aflăm, așadar, într-o zonă a relației intersubiective : o conștiință cititoare, fără de care opera ar rămîne literă moartă, consimte totuși la propria sa neantizare. Criticul își nuanțează însă afirmația, ce putea părea prea categorică, în sensul că privarea de conștiință pe

[7] V. *Qu'est-ce qu'un texte ?,* Paris, J. Corti, 1976, p. 67.

care ar presupune-o actul de identificare nu este totală. Ar fi vorba mai degrabă de un soi de „conștiință comună", împărțită, în care părțile nu au o pondere egală : rolul decisiv îl deține conștiința inerentă operei, în timp ce conștiința critică s-ar limita practic la funcția de simplă înregistrare a evenimentelor celeilalte conștiințe. Cea dintîi poate fi astfel definită drept o *„conștiință mirată* a unei existențe ce nu e a mea, și pe care totuși o experimentez ca și cum ar fi a mea". Criticul vorbește chiar despre o „identitate în diferență", dar ea nu se referă, cum ne-am aștepta, la păstrarea sau reapariția în actul lecturii a acelei independențe reflexive a cititorului care fusese negată mai înainte. Decalajul în cauză privește dimpotrivă limitarea subiectivității criticului, subliniind de fapt, încă o dată, că identificarea se manifestă esențialmente ca deposedare a eului critic de către eul secund al operei și nu invers : „Marcînd un anumit decalaj, revelînd un sentiment de identitate, însă de identitate în diferență, conștiința critică nu implică în mód necesar dispariția totală a gîndirii criticate". Or, despre o *asemenea* dispariție nu putea fi vorba nici pînă acum ; dimpotrivă !

Încă o dată, primatul operei e afirmat cu vigoare. Căci aceasta e definită ca expresie a unei „interrelații dintre subiect și obiect" — altfel spus, dintre subiectivitatea creatoare ipostaziată în operă și realitățile „obiective", formale, prin intermediul cărora se exprimă. În ce privește subiectivitatea criticului, aceasta continuă să rămînă, cu termenii preluați de la Charles Du Bos, „un loc de trecere" : tăcînd, criticul lasă să vorbească opera.

Analizînd posibilitățile de care dispune critica pentru a descifra raportul intern dintre subiect și obiecte. Georges Poulet distinge două căi principale, ilustrate, pe de o parte, de critici ca Marcel Raymond și Jean Rousset, iar pe de altă parte, de interpreți ai literaturii ca J. Starobinski, J. Rivière, Ch. Du Bos, J.—P. Richard. Adică : o critică pornind de la realitățile formale ale operei către centrul subiectiv care le generează, și o alta, avîndu-și începutul în intuiția realității sale spirituale, pe care o ilustrează prin universul ei formal. Mai potrivită i se pare însă formula sintetică a acestor mișcări de apropiere față de operă, care ar trebui să descopere calea ce duce „de la subiect la subiect, prin obiecte", închizînd astfel cercul hermeneutic. Se în-

țelege că e vorba aici, în ambele cazuri, despre subiectul creator și „obiectele" sale, și nicidecum despre raportul dintre subiectul critic și *opera* ca obiect. Dar, adaugă Poulet, „e mai bine să spunem că sarcina criticului este aceea de a se transfera de la subiectul aflat în raport cu obiectele sale la același subiect surprins în sine și eliberat de orice realitate obiectivă".

Este unul dintre punctele cele mai dificile ale demersului critic al lui Georges Poulet, de care el însuși este deplin conștient. Căci se întreabă, cum ne putem întreba și noi : „E oare cu putință acest lucru ? Poate (critica) surprinde gîndirea ce sălășluiește în operă, acolo unde înseși formele care serveau s-o exprime lipsesc și unde, pentru ca această gîndire să fie vizibilă, trebuie ca opera însăși să dispară ?" — Răspunsul său e afirmativ. Realitatea ultimă pe care critica poate visa s-o atingă este însuși spiritul care guvernează actul creator, o conștiință, văzută la modul idealist, ca existentă în sine, transcendentă față de forme. Încercînd să explice lucrurile, Georges Poulet vorbește despre „esența comună tuturor operelor", despre „geniul artistului" sau „calitatea dominantă a oricărei conștiințe creatoare" — formule ce ar aproxima realitatea acestui „subiect solitar", de dincolo de imaginile care l-au desemnat. Sînt însă determinări foarte vagi. Ceea ce ar rămîne în urma unei asemenea depășiri a obiectelor, adică a formelor în care conștiința creatoare se manifestă, ar fi, de fapt, o anumită concepție despre lume sau un sentiment al lumii, pe care cititorul sau contemplatorul artei le retrăiește după ce a parcurs universurile formale, imaginare, ale operelor. Specificul literaturii apare astfel în bună măsură eludat, punctul final al unei asemenea reverii critice confundîndu-se, într-un plan foarte general, cu orice atitudine existențială exprimată în literatură sau în afara ei. Autorul *Conștiinței critice* este conștient de dificultatea acestei „transcenderi" : „E adevărat — scrie el — că fără ajutorul realităților obiective, formale... această conștiință (a operei — n.n.) ar risca mult să nu se poată înfățișa pe sine". Regăsirea ei rămîne, așadar, cum s-a observat, o „superbă și seducătoare utopie" [8].

Pe acest teren al imponderabilelor, capitolul final al cărții —*Conștiință de sine și conștiință a celuilalt* — încearcă să fixeze

[8] R. Munteanu, *op. cit.*, p. 359.

cîteva repere mai solide. Realitatea lumii lăuntrice ascunsă în spatele ecranului constituit de lumea formelor capătă înfățișarea unui *Cogito* comportînd o anumită organizare pe care critica ar trebui s-o dezvăluie. În pagini cu caracter confesiv, G. Poulet își descrie și analizează propriul itinerar către o viziune a literaturii strict dependentă de acest *Cogito*, adică de o *conștiință structurantă*, realitate spirituală dinamică acționînd și dezvoltîndu-se conform unei dialectici specifice.

Drumul spre degajarea unui *Cogito* al operei începea prin acea disponibilitate simpatetică a cititorului gata să se lase pătruns, invadat de universul mental și de sensibilitate străin, privit ca simplă emanație, dezordonată, a conștiinței autorului. Neglijarea aspectelor formale, „obiective", a coerenței părților, într-un cuvînt a *structurii* ei intime, și limitarea la pura expresie, în critică, a sensibilității cititorului aflat în comunicare cu textul, ar fi dus la un impresionism arbitrar sau la un exces de subiectivitate din partea unui eu străduindu-se să impună din exterior operei o ordine a sa. Or, părerile lui Georges Poulet despre impresionism nu sînt deloc pozitive. Comentînd, bunăoară, demersul critic al unor Faguet, Lemaître, Anatole France, el amendează comedia „mimetismului afectiv", „adeziunea factice" la operele comentate, mascînd absența realei identificări. În loc să lase opera să vorbească, criticul impresionist „se împrumută dar nu se dăruiește", elimină opera în favoarea spectacolului egoist al subiectivității proprii. Dacă ne reamintim că pastișele proustiene fuseseră, la rîndul lor, considerate doar ca un prim nivel, dezordonat-imitativ, al actului critic, ne dăm seama că pentru Poulet această etapă a adeziunii impresioniste nu putea fi acceptată. De aceea, vîrsta cu adevărat revelatoare a evoluției sale i se pare a fi aceea în care descoperă mecanismul intim al *Cogito*-ului operei ; acesta nu-i mai apare acum ca un curent continuu de gîndire — așa cum îl instruise, de pildă, un Bergson ci ca suită de *momente* esențial-semnificative, întrucît constituie „clipa privilegiată" a descoperirii de sine a subiectului în ceea ce are el mai autentic ; iar această descoperire implica și o particulară revelație a *lumii*. Conștiința creatoare e definibilă astfel ca un itinerar dinamic, de înaintare a spiritului de la un *punct de plecare* către un *punct de sosire*, alcătuind reperele de bază între care „gîndirea, deplasîndu-se, se ordona". „*Cogito*-ul

— mai notează criticul — se dovedea a fi nu numai o experiență inițială, ci, sub o formă involută, principiul unor multiple dezvoltări ce se dispuneau de-a lungul liniei timpului. Critica nu avea decît să urmeze această linie."

Abia acum apare în plină lumină ambițiosul proiect critic al lui Georges Poulet : acela de a pătrunde în spațiul cel mai profund al eului operei, acolo unde se coagulează și afirmă *viziunea asupra lumii* proprie fiecărui scriitor. Cu alte cuvinte, criticul vizează surprinderea a însăși *genezei* viziunii. Aceasta apare ca un fel de autogeneză desfășurată într-un spațiu pur interior și într-un timp altul decît cel al istoriei : timp și spațiu esențializate, desprinse de contingențe și accidental, sau mai degrabă depășindu-le. Și poate că nu greșim dacă vedem în acestea expresia simbolică specifică artei și literaturii, a unor realități care, odată transfigurate, ordonate într-o viziune coerentă, cîștigă un grad de generalitate și de abstracțiune ce *pare* a le rupe de concretul evenimențial, cînd, de fapt, ele nu fac decît să investească acest concret cu valori ale universalității. Căci, privită îndeaproape, argumentarea lui Poulet implică o experiență existențială profundă, atîta doar că culoarea istorică particulară a acestei experiențe nu reține atenția criticului ; el se lansează în schimb în căutarea unei alte coerențe, a unor momente sufletești care, discontinui în raport cu „timpul ceasornicelor", se întîlnesc pe un același plan de esențialitate a lor ca momente revelatoare ale unei *viziuni*. Durata proprie conștiinței creatoare nu este deci un „dat imediat", ca în intuiționismul lui Bergson, și un flux continuu, nediferențiat, ci o sumă de momente revelatoare, de „clipe creatoare".

Expresia aceasta e a lui Gaston Bachelard, care, în *L'intuition de l'instant*, făcînd un concentrat proces bergsonismului, scrie : „Timpul nu se remarcă decît prin clipe ; durata (...) nu e simțită decît prin clipe. Ea e o pulbere de clipe, mai bine spus, un grup de puncte pe care un *fenomen* de perspectivă le solidarizează în mod mai mult sau mai puțin strîns." Și mai departe : „Îți amintești că ai fost, nu-ți amintești că ai durat"[9]. Fluxului monoton-continuu al timpului exterior, conștiința creatoare îi opune *clipele*

[9] G. Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris, Éd. Gonthier, 1966, p. 33.

sale cu adevărat revelatoare, în care subiectul se descoperă în plenitudinea sa existențială ; „eterna reluare", *repetiția* și *începutul* actului de conștiință în asemenea momente izolate asigură totuși sentimentul retrospectiv al unei anumite *durate interioare*. În acest sens vorbește criticul, în interviul la care ne-am mai referit, despre esențiala sa „experiență a paramneziei" ca fenomen ce reactualizează, unificînd, anumite momente disparate ale timpului într-o temporalitate lăuntrică creatoare, „într-un timp ce nu pare să existe cu adevărat decît *în sine*". În *Introducerea* la volumul al treilea din *Studii despre timpul uman*, intuiția bachelardiană a clipei e, la fel, considerată ca punct de plecare pentru mișcarea subiectivă de geneză a duratei : „Nu poți... înțelege opera literară decît plasîndu-te în acel *nisus formativus* prin care, pe măsură ce se dezvăluie în ochii cititorului, ea îi revelează felul cum trece de la instantaneism, adică de la suita detașată a evenimentelor sensibile ce o constituie, la un temporalism structural, adică la coeziune graduală care surprinde diferitele părți, le pune într-un raport pozitiv sau dialectic și face să apară totodată constantele ideologice, stilistice și secvențele formale." [10]

Este de înțeles astfel de ce, pentru a ajunge la acea „conștiință de sine", la acea „posesiune de sine de care beneficiază fiecare în felul său, în anumite momente privilegiate", criticul va căuta să răspundă la un număr de întrebări capabile să-l orienteze spre un timp și un spațiu exemplare, cu valoare de model existențial original. Acesta e sensul în care utilizează conceptul de *categorie*, atunci cînd încearcă definirea acelui *Cogito* al scriitorului (operei) : ca act cu valoare categorială, acesta apare drept „principiul formal" conform căruia un subiect își ordonează (construiește) propria conștiință de sine și, prin intermediul ei, „conștiința lumii ; principiu cu valoare de permanență, modelatoare, prezent în toate reluările actului de gîndire. A răspunde, așadar, la întrebări ce angajează categorialul în dimensiunile sale fundamentale e sarcina criticului : *cine sînt eu ? cînd sînt eu ? unde sînt eu ?* — Prima interogație este, evident, dependentă de celelalte : „a te cunoaște înseamnă a te descoperi într-un moment întemeietor de durată." Adăugînd și studiul unui

[10] *Études sur le temps humain*, III, *Le point de départ*, Paris, Éditions du Rocher, 1977, p. 40.

Cogito cauzal sau categoria *numărului* și a *relației*, criticul își compune o serie de repere definitorii pentru itinerarul său către profunzimile subiectului.

Opera propriu-zis critică a lui Georges Poulet este dealtfel dominată de studiul relațiilor spațio-temporale în opera unui scriitor. *Études sur le temps humain*, apoi *Les métamorphoses du cercle* și *L'espace proustien* fac dovada acestui interes particular. Iar, în ultima vreme, o carte precum *Entre moi et moi* (éd. J. Corti, 1977) îmbogățește căile de acces spre *Cogito*-ul operei cu aprofundarea a ceea ce criticul numește „marea activitate categorială a conștiinței de sine". El procedează, cum se vede, la un studiu „tematic", luînd în considerare atitudini și relații fundamentale definite în egală măsură pe baza unor texte cu caracter confesiv-meditativ ale autorilor interpretați și pe baza unor fragmente revelatoare ale operei lor, evidențiind „recurențele", „repetițiile profunde", o anumită unitate a elementelor figurative. Cu fiecare ocazie criticul sugerează astfel unitatea originală a perspectivei asupra lumii deschisă de o conștiință ; critica literară capătă o nuanță *filosofică*. Substanțialele introduceri cu caracter sintetic la *Studiile despre timpul uman* ori la *Metamorfozele cercului* atestă, printre altele, înclinația lui G. Poulet spre ceea ce el însuși numea o a doua deschidere a criticii tematice, care, dincolo de revelarea unor „obsesii personale" capabile să evidențieze un centru de gîndire individual, „tinde să se confunde cu acea istorie a ideilor, a sentimentelor, a imaginațiilor care ar trebui să fie întotdeauna adiacentă istoriei literaturii prin urmărirea a ceea ce se descoperă în diverse gîndiri ca fiind principiul sau fondul lor comun." [11] Criticul își mărturisește astfel afinitățile cu o altă direcție a criticii germane, care i-a atras și pe maeștrii și confrații săi Marcel Raymond și Albert Béguin : acea *Geistesgeschichte* reprezentată în mod exemplar de un Friederich Gundolf, iar în spațiul francez de un Paul Hazard ; ne putem gîndi însă și la critica arhetipală profesată de un Gaston Bachelard.

În raport cu „noii critici" francezi, atît de deosebiți între ei ca mod de apropiere față de opera literară, critica lui Poulet își circumscrie în felul acesta propriul spațiu, avînd cu ei nume-

[11] *Trois essais de mythologie romantique*, p. 135.

roase puncte de incidență, dar și tot atîtea elemente care îl particularizează. Autodefinindu-se în repetate rînduri drept *critică a conștiinței*, ea pune, cum am văzut, accentul fundamental pe relația, în interiorul operei, dintre subiectivitatea creatoare — *Cogito-ul* scriitorului — și *obiectele* sale ; subiectul creator este însă o *conștiință*, mai limpede sau mai obscură, dar niciodată opacă, niciodată asimilabilă inconștientului freudian. Împotriva psihanalizei, ale cărei demersuri nu le acceptă, Poulet afirmă categoric că : „Fiecare om coincide în mod absolut cu conștiința sa." [12]

În calitate de critic tematist („un critic tematist de nuanță spiritualistă") [13], autorul *Conștiinței critice* nu poate neglija „formele" operei — ele se reduc însă la considerarea „rețelelor de imagini" și neglijează aspectele propriu-zise de *limbaj* ; în chiar perimetrul universului imaginar elementele figurative sînt privite, pe de altă parte, doar ca trepte către realitatea ultimă care trebuie să fie *Cogito*-ul operei. De aceea, o întreagă direcție a criticii actuale care a profitat enorm de pe urma dezvoltării lingvisticii, îi rămîne străină. E un refuz, net, argumentat prin defectul major al acelei critici pe care îl numește în excesul de formalism și eliminarea din discuție a subiectului creator. Or, nimic nu e mai străin viziunii critice a lui Poulet decît funcționarea în gol a „structurilor", a unui limbaj autonom, dimpotrivă, el nu poate concepe literatura altfel decît în intimul ei raport cu o conștiință ce se descoperă pe sine, descoperind totodată, într-un mod original, universul. De aici, de exemplu, antipatia pentru critica unui Roland Barthes. În același timp e de la sine înțeles că fenomenologia critică a lui Poulet se situează la antipodul unei interpretări sociologice a literaturii, eludînd în mod deliberat contingențele social-istorice ale scrisului. Neglijarea determinărilor exterioare (se poate vorbi mai degrabă aici de ceea ce în gîndirea fenomenologică s-a numit „relația intermonadică", între universuri suficiente lor însele), este compensată de concentrarea tuturor forțelor spiritului către realitatea internă a operei. O realitate considerată în sine, de către o conștiință ce acceptă să renunțe la sine pentru a deveni organul prin care se

[12] v. interviul citat, p. 25.

[13] v. E. Simion, *Timpul trăirii, timpul mărturisirii. Jurnal parizian*, Buc., Cartea Românească, 1978, p. 352.

face mai limpede auzită vocea operei. Asupra acestui punct, întrebările la care am mai făcut aluzie rămîn în picioare. Adică : se păstrează oare acea voce a operei neschimbată de-a lungul succesivelor sale „ascultări" de către critică ? — Georges Poulet ar răspunde că acest lucru nu-l interesează, întrucît, indiferent față de o istorie a receptării literaturii, el a căutat un fel de model originar al „mesajului" : ca să spunem așa, el crede opera pe cuvînt, cu atît mai mult cu cît ea nu ascunde mistere de nedezlegat, nu spune decît ceea ce *vrea* să spună. În același sens, ne putem întreba în ce măsură conștiința critică poate sau nu să se „neantizeze", pentru a ceda locul conștiinței operei. Cu alte cuvinte, *identificarea* poate fi oare cu adevărat completă ? — Majoritatea comentatorilor acestui aspect al criticii lui Poulet se îndoiesc. Un Serge Dubrovsky observă — și pe drept cuvînt — că comunicarea criticului cu opera „nu e niciodată întreagă (nu există nici fuziune, nici identificare cu celălalt) ; ea admite grade de pătrundere și de adevăr, după calitatea adeziunii mele, a deschiderii mele". Iar mai departe, referindu-se la calitatea imaginii critice despre operă : „În nici un moment, întîlnirea fericită a bunului «revelator» subiectiv și a ființei obiectului său nu oferă un adevăr imuabil, care ar fi racine-ul sau mallarmé-ul «definitivi», adevărul lui Pascal nu este, cum pare să spună Poulet dat o dată pentru totdeauna ; istoria nu e imobilă... adevărul lui Pascal e un adevăr *devenit*".[14].

Criticul însuși urmărind istoria relației de identificare în secolul nostru, de la grupul de critici de la N.R.F. la reprezentanții „școlii de la Geneva" ori la Maurice Blanchot, este conștient de existența în fapt a unor grade foarte diverse ale acestei relații și de exercitarea ei la nivele, foarte diferite și ele, ale operei. Asemenea diferențe nu-l opresc însă să-și exprime admirația față de profunzimea operelor critice luate în considerare. Iar în ceea ce privește propria aspirație a identificării totale, aceasta apare mai mult ca un ideal, dacă nu chiar ca o *utopie.* Cert este însă că, dispunînd de o excepțională capacitate de pătrundere, de o sensibilitate mereu cultivată, dublată de o întinsă și profund asimilată cultură filosofică, Georges Poulet face deplin plauzibilă imaginea pe care o oferă despre acel *Cogito* al

[14] S. Dubrovsky, *op. cit.*, pp. 238, 248.

operelor cu care intră în contact. Dacă problema judecății de valoare iese din raza interesului său (cu toate că, bunăoară, nivelarea valorică a operelor e amendată la un G. Bachelard), analizele sale rămîn exemplare. Iar dacă ne putem întreba cu privire la calitatea de adevăr „ultim" sau doar relativ al intimei geometrii în mișcare a operei, pe care ne-o propune, orice cititor al cărților sale nu poate să nu remarce coerența deplină a imaginii astfel construite, validitatea ei ca discurs ce se vrea cît mai aproape de sensurile fundamentale. E o calitate, deloc minoră, a unei critici prin excelență *creatoare*.

Nu lipsită de importanță e și obiecția, prezentă și la cercetătorii români ai acestei opere — R. Munteanu, E. Simion — relativă la pericolul uniformizării *Cogito*-urilor analizate, în absența atenției acordate *literalității* textului, nivelului său stilistic, structurilor materiale ale limbajului. Depășirea aspectelor formale către „surprinderea unei subiectivități fără obiecte" nu ar însemna, în fond, o negare a specificului literaturii și o ancorare (aproape un eșec) la un țărm al ideilor generale, al meditației valabile, de pildă, și pentru filosofie ? Un atare pericol este, desigur, real. Trebuie însă adăugat că, asemeni majorității demersurilor interpretative mai vechi sau mai noi, cel ilustrat de autorul *Studiilor despre timpul uman* este și el doar parțial, reprezentînd o opțiune particulară, un anume unghi de vedere ce nu-și revendică atributul totalității. Ceea ce contează în ultimă instanță este forța de convingere a discursului critic, capacitatea sa de a propune și construi o viziune *sui generis* asupra creației, contribuind în felul acesta la perpetuarea adevăratelor valori ale spiritului.

Critica lui Georges Poulet rezistă unor astfel de exigențe. Ea e expresia unor nobile aspirații umaniste, căutare pasionată a ceea ce, în literatură, poate depune mărturie despre prezența omului creator. O carte precum *Conștiința critică* încearcă descifrarea unei asemenea căi de înțelegere în comuniunea dintre critică și creație. Nu e singura posibilă și, desigur, nici cea mai lipsită de slăbiciuni. Și poate că orizontul spre care înaintează e menit să rămînă, cum s-a spus, un fel de *fata morgana*, un fel de utopie. Însă prin aceasta el nu e mai puțin fertil, mai puțin incitant pentru spirit.

ION POP

I

INTRODUCERE

Actul lecturii (la care se reduce orice adevărată gîndire critică) implică coincidența a două conștiințe : aceea a unui cititor și aceea a unui autor.

Or, conjuncția acestor două conștiințe este tocmai ceea ce caracterizează, mai bine decît pe oricare alta, critica timpului nostru. Se vorbește adeseori despre ea. În anumite medii i se atribuie o funcție pe care, pînă atunci, nici într-o epocă, nici în cea a lui Boileau, nici în cea a lui Sainte-Beuve, nici în cea a lui Brunetière, nu o mai îndeplinise decît pentru scurtă vreme sau întîmplător. E numită „noua critică", așa cum un anumit tip de roman e numit *noul* roman. Există noul roman al lui Butor, Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute sau Claude Simon. Tot așa, există noua critică a lui Gaston Bachelard, Marcel Raymond, Maurice Blanchot, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard sau Jean Starobinski. De o parte ca și de cealaltă, evenimentul literar constă în apariția unui anumit grup alcătuit din personalități diferite ce manifestă un interes asemănător pentru probleme asemănătoare. În ceea ce-i privește pe criticii de mai sus, omogenitatea grupului rezultă dintr-o preocupare comună față de fenomenele conștiinței. Fiecare dintre ei se străduiește să retrăiască și să regîndească prin sine însuși experiențele trăite și ideile gîndite de alte spirite. Această tendință nu este cu totul nouă. E ușor să i se descopere originile în romantismul european. Critica preromantică

sau romantică a lui Bodmer sau a fraților Schlegel în Germania ar fi un astfel de exemplu ; cea a lui Coleridge sau Hazlitt în Anglia, de asemenea. Cel dintîi critic francez care a adoptat această metodă este Doamna de Staël. Critic la care mișcarea generoasă a gîndirii admirative tinde să se pună imediat la unison cu gîndirea admirată. Astfel încît, la fel ca în conversațiile strălucite pe care Doamna de Staël le susținea, zice-se, cu cei mai privilegiați dintre interlocutorii săi, are loc un schimb, sentimentele și conceptele devin un fel de tezaur comun din care se pare că fiecare se împărtășește și a cărui strălucire acționează cu aceeași splendoare la cea care laudă și la cei care sînt lăudați. Fără îndoială că elogiile aduse de către Doamna de Staël riscă să ne apară fie veștede, fie naive ; ele sînt însuflețite totuși și astăzi de un accent personal emoționant și just, ca și cum criticul nu și-ar îngădui să laude ceea ce descoperă în celălalt decît pentru că îl transferă în propria sa gîndire și îi trăiește experiența glorioasă ori profundă în propriul său spirit. Tocmai în această generozitate a transferului, în această spontaneitate a asumării constă valoarea criticii staëliene. Nu mai există decît o singură critică ce i s-ar putea asemui în Franța secolului al XIX-lea. Iar această critică nu e cea a lui Sainte-Beuve, ci aceea a lui Baudelaire. Critica baudelaireană, atît în ceea ce privește literatura cît și artele, își asumă invariabil identitatea lăuntrică a obiectelor pe care le analizează. Fără ipocrizie ca și fără restricție, ea devine fratele, seamănul celor de care ia cunoștință. Acesta e motivul pentru care primii doi critici despre care este vorba aici sînt Doamna de Staël și Baudelaire. Ei sînt marii noștri precursori. Le vom consacra fiecăruia cîte un capitol. Înainte de a vorbi totuși despre ei, adică despre criticii de identificare cei mai autentici ai veacului lor, e poate necesar să spunem un cuvînt despre ceea ce considerăm drept o critică de identificare înșelătoare și neautentică. O găsim la Sainte-Beuve și la criticii impresioniști de la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

Iată cum se exprimă ea la Sainte-Beuve :

— „Încerc să dispar în personajul pe care îl reproduc". — Încerc să-mi lipesc sufletul de al celorlalţi ; mă desprind de mine ; îi cuprind, încerc să le îmbrac veşmîntul şi să devin egalul lor".

Fără să manifeste aceeaşi simpatie ardentă ca şi critica Doamnei de Staël, critica beuviană pare deci să se prezinte, la rîndul ei, ca un act de identificare dezinteresat şi săvîrşit cu luciditate. Prin mimetismul stilului, prin simularea sentimentelor şi a gîndurilor, ea se străduieşte să imite obiceiurile vieţii unui străin care devine un intim. Ea îşi însuşeşte ticurile şi viciile lui, se bucură de satisfacţiile şi de bucuriile sale, foloseşte obiectele mentale ce-i aparţin. Totuşi acest tip de experienţă, chiar după spusele celui care o practică, este discontinuu, comportînd ezitări prefăcute sau voite, încurcarea pistelor, o cale de acces oblică şi, în cele din urmă, îndoielnică şi incompletă. Foarte adesea, încercînd să găsească falia prin care să se introducă în acea interioritate din care e la început exclus, autorul lui *Amaury* dă mai mult tîrcoale sufletelor decît le pătrunde. Ceea ce spune despre locurile fizice poate s-o spună în şi mai mare măsură despre ţinuturile spirituale în inima cărora arde de nerăbdare să ajungă şi a căror intimitate nu-i este împărtăşită : „Mi-am petrecut o bună parte din zilele şi nopţile mele aţinîndu-mă pe lîngă parcuri ca un hoţ şi jinduind gyneceele" [1]. În altă parte va spune : „Am urmat, îndeaproape, în punctele lor principale, un anumit număr de existenţe" [2]. Critică însoţitoare, cu ocolişuri şi ambiguă, care-şi propune mai puţin scopul de a se deschide generos vieţii spirituale a celuilalt, cît de a pune stăpînire pe avantajele ei. Critică, aşadar, vădit adulteră, deoarece înlocuieşte, în toate activităţile sale, fiinţa imitată cu un imitator. „Grupul meu, spune întocmai Sainte-Beuve, grupul meu tainic e cel al adul-

[1] *Volupté*, Charpentier, p. 33.
[2] *Id.*, p. 60.

terelor."[3] Sau : „Am trăit întotdeauna la alții ; mi-am căutat întotdeauna cuibul în sufletele lor..."[4].

Cuibul *meu* în sufletele *lor :* opoziția celor două posesive, dezvăluie mai bine decît orice altă vocabulă interesul egoist urmărit de gîndirea adulteră. Jinduirea bunului altuia constituie pentru ea punctul de plecare. Iar punctul de sosire nu e cîtuși de puțin o reacție de simpatie, unificarea celor două conștiințe. Este înlocuirea unei conștiințe cu alta, instalarea celei dintîi în locurile unde domnea cea de-a doua și de unde intrusul o izgonește. Criticul este cucul instalat în cuibul autorului.

Nu este vorba, așadar, în acest caz, de o relație veritabilă între două conștiințe. Conștiința beuviană își urmărește propriile sale scopuri prin intermediul unor obiecte mentale care nu sînt decît ocazia de a-și lua o revanșă. Așa cum mărturisește el însuși, Sainte-Beuve se dă cu împrumut dar nu se dăruiește. Nimic mai solitar, mai închis în sine decît această operă critică în care autorul pretinde totuși că se metamorfozează într-o infinitate de suflete diferite.

Nu fără analogie cu egoismul beuvian, să luăm acum impresionismul critic dominant, cu o jumătate de veac mai tîrziu, prin Lemaître, France, Faguet, în anii 1880—1914.

Iată un text de Jules Lemaître în care această tendință se distinge cu foarte multă limpezime. Răsfrîngere în apă, o gîndire pare că se oglindește aici într-alta :

> Am recitit de curînd, aproape fără nici o întrerupere, la țară, lipit de pămîntul matern, sub un cer moleșitor și amenințat de furtună, cele șase volume ale lui Pierre Loti. În clipa în care întorc ultima pagină, mă simt beat de-a binelea. Sînt plin de readucerea aminte încîntătoare și tristă a unui număr uimitor de senzații foarte profunde, iar inima mi-e grea de o înduioșare universală și nelămurită[5].

---

[3] *Cahiers*, p. 63.
[4] *Către D-na Juste Olivier*, 20 august 1839.
[5] *Les Contemporains*, III, p. 91.

Citind aceste rînduri, remarci imediat cu cîtă uşurinţă se lasă autorul înduioşat de îndoitele farmece ale unei lecturi complice şi ale unei reverii simpatizante. După propria-i mărturisire, el cedează fără rezistenţă impresiilor ce-i vin din afară. De la o conştiinţă la cealaltă trec o mulţime de senzaţii calificate drept „foarte profunde", cu docilitatea lichidelor alunecînd în tubul care leagă două vase comunicante. Mai mult, criticul consimte să experimenteze pentru el însuşi emoţiile care-i sînt transmise în felul acesta. Beţia despre care vorbeşte nu e o beţie percepută în celălalt, e o beţie resimţită în el însuşi, el trăieşte emoţia în loc să o constate. Dar cine nu observă că, în ciuda mimetismului său afectiv, criticul joacă aici un fel de comedie ? Beţia lui e pe jumătate sinceră, pe jumătate falsă. Evident, el nu e de bună credinţă. El ironizează. Această ironie se manifestă din momentul în care intră în legătură cu cel pe care-l critică, şi e uşor de prevăzut că ea va continua pînă în clipa cînd va hotărî să nu se mai ocupe de el. E vorba deci de un ton general, de un fel de relaţie constantă. De la un capăt la altul al studiului care îi este consacrat, autorul luat în rîs este exact în situaţia omului în vederile căruia cutare făcător de glume proaste se preface că intră pentru a-şi bate joc şi mai mult de sentimentele pe care îl incită să le etaleze. Ecranul pe care ironia îl înalţă între conştiinţa criticului şi conştiinţa celui criticat nu se ridică nici o secundă. Totul se petrece ca şi cum, cu ajutorul simpatiei cu care se făleşte că îmbrăţişează sentimentele celuilalt, criticul ar profita de ea pentru a deveni conştient în mod egoist de caracterul „rezonabil" al sentimentelor sale proprii. Îngăduinţa cu care consimte la năsăbuitele reverii ale altcuiva nu serveşte decît să scoată şi mai bine în relief refuzul tacit pe care înţelepciunea sa îl opune ispitei lipsei de judecată.

Aceasta este linia de conduită urmată de obicei, acum vreo şaptezeci de ani, de către reprezentanţii şcolii critice care atunci era cea mai de vază la Paris, şcoala impresionistă. Jules Lemaître, Anatole France şi, pînă la un punct, Emile Faguet nu aveau alt scop, aplecîndu-se

cu indulgență asupra operelor literare, decît de a le acorda o adeziune factice, pe care se grăbeau apoi deîndată să le-o retragă. La urma urmelor, pentru ei literatura reprezenta ocazia de a ieși o clipă din ei înșiși, de a face cîțiva pași în sufletul celuilalt, însă fără a se îndepărta de linia de margine și fiind mereu gata să revină în grabă la deprinderile lor de a fi și de a gîndi ; asemănători în această privință cu acele femeiuști care adoră să se joace cu focul, cu condiția ca acest fapt să nu aibă nici o urmare. A citi însemna să consimți la cîțiva fiori, să visezi cîteva plăceri, iar apoi să revii la bunul tău simț. Acesta e tratamentul alternat, alcătuit dintr-o prefăcută docilitate și o promptă revenire, pe care critica secolului al XIX-lea și începutului de secol XX l-a aplicat în mai multe rînduri majorității marilor scriitori ai epocilor lor. Adevărata critică nu e, așadar, nici cea a lui Sainte-Beuve, nici a lui Lemaître. Este cea a cîtorva izolați precum Doamna de Staël și, mai mult încă, precum Baudelaire.

II

DOAMNA DE STAËL

I

În 1788, cînd ajunge la vîrsta majoratului, Doamna de Staël scoate o cărticică intitulată *Lettres sur les écrits et le caractère de Jean-Jacques Rousseau (Scrisori despre scrierile și firea lui J.-J.R.).* În prefața primei ediții, ea scrie rîndurile de mai jos, atît de importante și de bogate în semnificație, încît tot ceea ce am putea spune despre critica staëliană și, la drept vorbind, despre ansamblul criticii literare europene pe punctul de a se dezvolta la acea epocă, nu poate fi decît un comentariu asupra conținutului lor și o meditație asupra sensului pe care îl înfățișează :

> Nu s-a făcut încă un elogiu al lui Rousseau : am simțit nevoia să-mi văd exprimată admirația. Aș fi dorit fără îndoială ca un altul să fi zugrăvit ceea ce simt eu ; însă am încercat o oarecare plăcere evocîndu-mi mie însămi amintirea și impresia entuziasmului meu. [1]

„Am simțit nevoia să-mi văd exprimată admirația..." Primul act critic al Doamnei de Staël este deci un act de admirație. Ce e însă admirația dacă nu o cunoaștere, dar o cunoaștere susținută, luminată și chiar dirijată de o emoție ? Act de cunoaștere, dar trăgîndu-și forța și găsindu-și izvorul într-o experiență intimă ce se confundă cu pura simțire. Pe scurt, ceea ce se afirmă în această

[1] *Oeuvres*, Didot, I, p. 1.

primă frază este că în materie de cunoaștere critică totul depinde de un sentiment care precede și revelează, și care nu se deosebește de eul însuși ca putere simțitoare și admiratoare. Eu, cel care simt, eu, cel care admir, găsesc în mine resursa de a transforma acest sentiment în cunoaștere. Astfel că ceea ce apare în primul rînd, chiar în prima pagină a operei Doamnei de Staël, e ceea ce putem numi un *Cogito* critic. Nu : eu judec deci exist, căci nu e vorba aici, la nici un nivel, de o judecată rațională ; ci : admir, deci exist, adică mă descopăr în sentimentul de admirație pe care îl încerc ; mă dezvălui mie însumi într-o emoție care, izvorîtă din mine, se inspiră din celălalt și se avîntă spre celălalt. În această mișcare se află simultan egoismul celui care se absoarbe în ceea ce resimte și dezinteresarea celui care se lasă purtat afară din sine de natura particulară, esențialmente altruistă, a acestui sentiment. Aceasta este prima experiență a criticii staëliene, critică ce e în același timp cea mai egoistă și cea mai dezinteresată, care e cunoaștere exaltată de sine însuși, cu ajutorul mișcării pasionate ce îl face pe acest eu să se unească cu eul unui străin. Critica Doamnei de Staël nu este deci nimic altceva decît o participare prin geniul critic la ființa genială a celuilalt. Ea se întemeiază pe o asemănare cel puțin potențială între ființa care ești și ființa pe care o admiri. „După geniu, va scrie Doamna de Staël în *De l'Allemagne (Despre Germania)*, ceea ce-i seamănă cel mai mult este puterea de a-l cunoaște și admira.“ [2]

Cunoașterea admirativă sau entuziastă începe deci printr-un act de adeziune. Nu e oare acesta faptul ce se găsește la temelia oricărei lecturi generoase, a oricărei înțelegeri autentice a literaturii ? A citi nu înseamnă oare a înțelege simțind, iubind, a înțelege pentru că iubești ? „Lucrările spiritului, scrie Doamna de Staël, nu par multor scriitori decît o ocupație aproape mecanică... Asemenea oameni știu oare de ce speranță te simți pătruns atunci cînd crezi că dezvălui prin darul elocvenței un

[2] Didot, II. p. 160.

adevăr profund, un adevăr care *formează o legătură generoasă între noi şi toate sufletele aflate în simpatie cu al nostru?*“ [3] Fără îndoială, ceea ce vrea să exprime Doamna de Staël este felul de comunicare simpatizantă pe care îl stabileşte între ea şi public elocvenţa sa, forţa sa persuasivă de scriitor. Însă publicul e un public cititor, alcătuit din spirite nu diferite de Doamna de Staël însăşi, spirite deschise, receptive, în gîndirea cărora trece, ca să-şi prelungească aici murmurul, fluxul gîndirii prime şi creatoare. Într-un cuvînt, Doamna de Staël cititoarea nu se deosebeşte de Doamna de Staël poeta, romanciera, eseista. Cînd la originea, cînd la sfîrşitul curentului de viaţă spiritual, ea se descoperă legată prin simpatie de alte simpatii. Experienţa literară, aşa cum se manifestă în suita de emoţii şi de reflecţii pe care o generează din aproape în aproape, e un fenomen de transmisiune şi, mai mult, de identificare. Graţie simpatiei pe care o inspiră sau o degajă opera literară, anumite idei, anumite sentimente, anumite moduri de a fi se propagă în fiinţe. Critica este un act de conştientizare a acestei minunate extensiuni şi unificări.

Urmărind mitul lui Rousseau (şi al lui Julie), Doamna de Staël visează o stare de transparenţă reciprocă, în care fiinţele, soţi, prieteni, amanţi, autori, cititori, s-ar bucura de posesiunea simultană a sufletelor lor comunicînd între ele prin acţiunea dragostei. Fericirea apare atunci cînd, „încrezîndu-se mutual în sentimentele lor reciproce“, fiinţele simpatizante „gustă tihna pe care o dă certitudinea şi farmecul afecţiunilor“ [4]. Pasiunea staëliană nu închipuie o altă fericire, nu caută altă plăcere, nu formulează altă exigenţă. E adevărat că această exigenţă riscă foarte repede să devină imensă, astfel încît aventura pasională, oricare ar fi ea, se termină cu siguranţă la Doamna de Staël printr-o catastrofă ontologică. Aventură care, într-un alt domeniu, cel al criticii literare, se poate perpetua însă fără primejdie. În materie de literatură, de

[3] *De l'Allemagne*, Didot, II, p. 255.
[4] *De l'influence des passions*, Didot, I, p. 152.

filosofie și de artă, starea de admirație nu se încheie niciodată printr-un eșec, adică printr-o antipatie. E o intrigă de iubire ce nu poate lua o întorsătură proastă, o identificare pasionată cu celălalt, iar celălalt nu i se poate sustrage prin infidelitate ori prin fugă. Unirea sufletelor prin literatură e comparabilă cu o căsătorie fericită.

II

Totuși, această identificare este oare atît de totală pe cît pare la prima vedere ? Întreg geniul critic constă oare în a te lăsa absorbit prin simpatie în gîndirea geniului creator, tot așa cum geniul creator constă în puterea simpatizantă cu care se răspîndește în gîndirea cititorului său ? Iar, pe de altă parte, uniunea criticului și a creatorului este atît de inalterabilă cum pare la prima vedere ? Aici Doamna de Staël este mai puțin sigură, experiența ei de femeie și de scriitor îi sugerează răspunsuri contradictorii. Ea își leagă credința cînd de o uniune imuabilă, cînd, în ciuda chiar a incertitudinilor și a suferințelor pe care le presupune un asemenea soi de relații, tinde să creadă că, la urma urmelor, cea mai bogată, cea mai profundă înțelegere între ființe depinde poate de o identificare progresivă și discontinuă, făcută dintr-o serie de separații și de reluări, de treziri întretăiate de uitări, destul de asemănătoare, în domeniul relațiilor literare sau pur spirituale, cu vicisitudinile vieții afective din cel al relațiilor de dragoste.

Poate că într-adevăr nu există, gîndește ea, o înțelegere profundă în absența revelațiilor pe care ni le aduce, cu privire la legăturile ce ne atașează de o ființă iubită, experiența privațiunii. A te identifica cu un altul nu înseamnă totul. E poate punctul culminant al fericirii, nu e însă punctul cel mai înalt ori cel mai profund la care putem ajunge în cunoașterea acestei ființe ori a noastră înșine în raport cu această ființă. În cele din

urmă, cunoașterea depinde tot atît de o separație cît de o unire. Separație a cărei sfișiere e resimțită de către Doamna de Staël cu o intensitate excepțională, avînd ca efect creșterea prodigioasă nu numai a capacității sale de a suferi, ci și a celei de a-și *gîndi* propria suferință. Combinarea, la ea, a unui „spirit care judecă" cu o „inimă care suferă" [5] are fără doar și poate ca efect — o știm din toate scrierile sale, dar mai ales din scrisorile sale de dragoste — sporirea deopotrivă a durerii și a sentimentului acesteia. Mintea sa nu poate concepe un refuz, o tăcere, o absență, „fără să se îndrepte, cum spune ea, spre culmea nefericirii" [6]. Se pare că la această ființă atît de nefiresc înzestrată pentru a resimți frămîntările vieții afective, reflecția nu se adaugă decît pentru a face și mai insuportabilă povara neliniștii ori a mîhnirii. Totuși, la capătul durerii duse la culme de către exercițiul inteligenței, se poate întîmpla ca sufletul îndurerat să ajungă într-o zonă de reculegere. „Cînd nefericirea e irevocabilă, scrie autoarea *Zulmei*, sufletul regăsește un fel de sînge-rece care îți îngăduie să gîndești fără a înceta să suferi." [7] Cu toate acestea, detașarea privirii observatoare, judecata îndreptată asupra ta ca asupra unui străin, distanța pe care actul de a te vedea o instaurează între partea suferindă și partea gînditoare a aceluiași suflet, pot avea drept rezultat, mai mult decît o liniștire, punerea în mișcare a unei puteri de aprofundare. „Poezia melancolică, scrie Doamna de Staël, este poezia cea mai de acord cu filosofia. Tristețea te face să pătrunzi cu mult mai adînc în firea și destinul omului decît orice altă stare a sufletului." [8] Dacă Doamna de Staël va fi unul dintre primele spirite din Europa care au gustat și au făcut să fie gustată cum trebuie o anumită poezie a melancoliei, e pentru că va ști că un suflet care își ia ca obiect al viziunii și al pasiunii spectacolul

---

[5] *Quelques réflexions sur le but moral de Delphine*, Didot, I, p. 651.

[6] Scrisoare către Narbonne din 13 iulie 1793.

[7] *Zulma*, Didot. I, p. 101.

[8] *De la littérature*, Didot, I, p. 253.

propriei sale tristeți, se transformă într-o vastă cutie de rezonanță în care toate experiențele dureroase îndurate în cursul aceleiași vieți încep să vibreze la unison. Ființa ce devine conștientă de durerea sa, de *durerile* sale, devine în același timp conștientă de profunzimea de durată, de-a lungul căreia durerile sale, eșalonate, ca să spunem așa, pe epoci, formează un lanț ce face corp comun cu existența și cu destinul. „Printr-un fel de abstragere a cărei bucurie e totuși reală, te ridici la oarecare distanță de tine însuți pentru a te privi gîndind și trăind.“ [9] În anumite momente de detașare se realizează deci un fel de uniune la distanță, între, pe de o parte, numeroasele momente dureroase între care pasiunea aleargă de la unul la altul ca un torent ce cade din piatră în piatră și, pe de altă parte, un anumit mod meditativ de a te contempla pe întreg cîmpul trăirii. A adăuga fiecare dintre aceste momente izolate la ansamblul astfel perceput, iată poate actul suprem (înainte de sinuciderea sa, cea a Zulmei), iată, în orice caz, actul suprem conștient, pe care îl poate săvîrși numai o inteligență intervenind într-un tîrziu, marginal și la mari intervale, pentru a cuprinde cu o aceeași privire retrospectivă o pluralitate de experiențe, dintre care fiecare forma, în momentul în care avea loc, un fel de fîșie desprinsă de durată. Cunoașterea de noi înșine, așa cum ne-o oferă fie reflecția noastră personală, fie acea reflecție mai generală pe care ne-o transmite literatura, nu are deci ca efect, făcînd din noi, în propriii noștri ochi, un obiect de studiu îndepărtat, reducerea noastră la abstracție și lipsă de însemnătate. E dimpotrivă un fel de unitate în separație, între un suflet mereu supus emoțiilor celor mai imediate și o gîndire mereu susceptibilă de a se distanța.

Nu cumva aici, în acest loc precis în care caracterul imediat al experienței sensibile și cel mediat al gîndirii se întîlnesc, se situează în cele din urmă activitatea critică a Doamnei de Staël ? Căci ceea ce e valabil pentru cunoașterea de sine e valabil deopotrivă, și în același mod,

[9] *De l'influence des passions*, Didot, I, p. 163.

pentru cunoașterea celuilalt. A înțelege o gîndire îndrăgită, o operă admirată cu pasiune, nu înseamnă doar a adera la fiecare dintre fluctuațiile succesive pe care aceste opere și aceste gîndiri le comportă, înseamnă a face să apară în propria ta gîndire această multiplicitate fluctuantă ca un ansamblu căruia trebuie să-i percepi unitatea. Unitate dublă, deoarece ea e în același timp cea a conștiinței străine care s-a deschis conștiinței noastre, atunci cînd a noastră s-a scufundat în ea, și cea a conștiinței noastre, absorbită de diferitele impresii provocate în noi de această scufundare în celălalt. A înțelege un romancier, un poet, un artist, un filosof, înseamnă a pune în legătură cu eul nostru de astăzi, care le reține în memoria sa, în primul rînd experiențele trăite de un altul și comunicate nouă de către el și, în al doilea rînd, experiențele paralele pe care comunicarea lor le-a putut provoca ori evoca rînd pe rînd în noi. Pe scurt, pentru a cunoaște un autor, nu e suficient să-*l* cunoaștem, ci mai trebuie, ca să spunem așa, să *ne* cunoaștem sau să *ne* recunoaștem în el ; trebuie să regăsim, etapă cu etapă, totalitatea emoțiilor prin care ne-a făcut să trecem. Cunoașterea unui scriitor nu se mărginește la un act izolat de admirație. El constă în redescoperirea, prin amintire, a suitei de emoții diverse depuse în noi de lecturile din trecut.

Să reamintim textul citat la începutul acestui studiu. Doamna de Staël, în momentul în care se pregătește să scrie despre Rousseau, insistă asupra plăcerii pe care o încearcă „reevocînd pentru mine însămi, zice ea, amintirea și impresia entuziasmului meu".

Entuziasm odinioară încercat și apoi regăsit — în felul acesta actul critic staëlian se completează și se adîncește. Nu există gîndire cu adevărat critică fără intervenția însufletitoare a amintirii. O amintire asemănătoare, printr-o anumită latură, privirii dureros lucide pe care o aruncă asupra fericirii lor trecute îndrăgostiții părăsiți. Însă cu deosebirea că aici privirea nu mai constată o privațiune, ci, dimpotrivă, o resurecție. Ca să folosim cuvintele lui Proust, ceea ce se săvîrșește în domeniul înțelegerii cri-

tice la Doamna de Staël este o identificare între două impresii, una trecută, cealaltă prezentă, deci între două momente ale timpului. Actul critic nu e o licărire instantanee și de îndată stinsă. E un entuziasm ce se reaprinde, o admirație care devine mai inteligibilă repetîndu-se.

De la conștiința critică la opera admirată se deschide, așadar, o primă perspectivă, care e, după cum se vede, de natură temporală. Eu, cititor sau critic, disting în memoria *mea*, în diferite momente ale aceleiași durate trăite, sentimentul meu de admirație. Mă percep pe mine însumi, oarecum istoricește, în cultul meu pentru ceea ce admir. Iată însă că alături de această primă perspectivă se distinge o a doua, nu mai puțin temporală decît cea dintîi. Eu nu sînt numai cineva care se percepe în timp în conștiința pe care o are despre cutare sau cutare operă, eu sînt și cel care surprinde opera ca expresie a conștiinței unei alte ființe, drumețind ca și mine prin timp. În *Lettres sur Rousseau (Scrisori despre Rousseau)* există un pasaj și mai important decît cel citat, în care obiectul particular descris de Doamna de Staël e însăși conștiința lui Rousseau în clipa în care se aprofundează sub acțiunea memoriei. Anumite arii naționale, spune Doamna de Staël, au puterea de a reaminti celui ce le aude cîntate însuși sufletul tinereții sale. Acesta e cazul lui Rousseau. În aceste reminiscențe reproduse de către critic, Jean-Jacques e deci acela care are mai întîi cuvîntul, însă mai apoi, cea care se lasă în voia cuvintelor și a amintirii e Germaine de Staël. Să ascultăm pasajul :

> Cît de puternic evocă muzica aducerile aminte ! Cum n-o mai poți despărți de ele ! Care om, înconjurat de patimile vieții, ar putea să asculte fără emoție aria care, în copilăria-i liniștită, îi însuflețea dansurile și jocurile ! Ce femeie, atunci cînd vremea i-a veștejit frumusețea, poate asculta fără să verse lacrimi, romanța pe care iubitul i-o cînta odinioară ! Melodia acestei romanțe, chiar mai mult decît cuvintele ei, îi readuce în inimă trăirile tinereții... (Muzica) redă o clipă plăcerile pe care le

evocă ; e mai degrabă un fel de a simți decît de a-ți aduce aminte. [10]

Cîte perspective suprapuse se discern printre aceste rînduri ! Cîte amintiri ale lui Germaine întrezărindu-se prin cele ale lui Jean-Jacques ! Două existențe se întîlnesc, își pun cap la cap experiențele, ca pentru a prelungi dimensiunea timpului trăit. Este vorba de un nou mod de a citi. Judecata externă asupra unei opere obiective e înlocuită cu participarea la mișcarea pur subiectivă pe care această operă o revelează și comunică ; însă această participare nu e o dispariție în operă, ea e o reîncepere a acesteia înafara ei. Apare ceva suplimentar, ceva care fără intervenția criticului n-ar fi fost poate perceput, și care nu e perceput decît pentru că, la distanță, criticul îi primește ecoul. Doamna de Staël e poate primul critic care a avut această idee mare și nouă despre literatură, că scopul ei este revelarea omului lăuntric, și că a-l revela înseamnă a-l face să reapară, în conștiința într-adevăr critică, cu înseși trăsăturile sale proprii, în profunzimea trecutului său. O literatură fără trecut, fără amintiri, nu este, în ochii Doamnei de Staël, o adevărată literatură ; sau, cel puțin, e o literatură insuficientă, ce nu poate mulțumi, spune ea, nici sufletul unui locuitor din Nord, nici un suflet modern. Cele două faimoase distincții introduse în cartea sa *De la littérature (Despre literatură)* nu au alt obiect decît să ne arate că, spre deosebire de literaturile clasice sau mediteraneene, poezia septentrională și literatura modernă sînt pătrunse de trecut. Acest din urmă sentiment, prin contradistincție față de geniul grec, care e clasic, se descoperă la romani, care sînt totuși și ei oameni ai Sudului : „Dragostea pentru viața la țară, care a inspirat atîtea versuri frumoase, primește la romani un alt caracter decît la greci... Reflecții morale însoțesc poezia lor descriptivă ; crezi că *descoperi regrete și aduceri aminte* în tot ceea ce poeții scriau atunci ; și, fără îndoială, din această cauză *trezesc* ei mai mult decît grecii o impresie sensibilă în sufletul nostru. Grecii tră-

[10] *Lettres sur Rousseau*, Didot, I, pp. 17—18.

ìau în viitor, iar romanilor le plăcea, ca și nouă, să-și *îndrepte privirile spre trecut*“ [11]. Doamna de Staël va mai spune : „Grecii îi cinsteau pe cei morți ; ...însă melancolia, regretele sensibile și durabile nu sînt deloc în firea lor ; îndelungile aduceri aminte sălășluiesc în inima femeilor“ [12].

O literatură modernă, alcătuită înainte de toate din „îndelungi aduceri aminte“, iată ce descoperă și recomandă acest critic atît de feminin. Dar amintirea despre care e vorba aici este de un soi aparte, e o amintire afectivă. Ca în exemplul lui Proust și al faimoasei sale madelene, cazul brebenocului la Jean-Jacques și al ariei muzicale la Doamna de Staël sînt niște pure reînvieri ale emoției. Afectivitatea regăsită restituie trecutul pierdut, existența pierdută. Or, pentru Doamna de Staël, orice emoție e contagioasă și trezește în celălalt o emoție asemănătoare. Ca să încerci o emoție resimțită odinioară, nu e nevoie să fii persoana care a resimțit-o odinioară, emoția criticului e o autentică reînviere a emoției autorului criticat. Pretutindeni Doamna de Staël insistă asupra acestei comunicări a amintirii : „Iubești astfel de lucrări, spune ea, pentru că ele răspund unor dureri, unor amintiri ce dispun de noi înșine fără știrea noastră“ [13]. Iar în altă parte : „În pustiurile exilului, în fundul închisorilor, în ajunul pieirii, cutare pagină a unui autor sensibil a înălțat poate un suflet abătut : eu care o citesc, eu, pe care aceasta îl mișcă, cred că mai regăsesc urma citorva lacrimi ; și, prin intermediul unor emoții asemănătoare, mă aflu oarecum în legătură cu cei a căror soartă o deplîng atît de adînc“ [14]. Se vede limpede că pentru Doamna de Staël critica literară e tocmai reluarea de către o conștiință secundă a unei experiențe sensibile deja trăite de o conștiință primă. Critica are ca misiune expresă de „a face să retrăiască geniul creator“ [15].

---

[11] *De la littérature*, Didot, I, p. 231.
[12] *Id.*, p. 212.
[13] *Id.*, p. 334.
[14] *Id.*, ed. Colburn, I, p. 57.
[15] *De l'Allemagne*, Didot, II, p. 159.

Şi totuşi, în clipa cînd apare această concluzie, îţi vine în minte o obiecţie pe care trebuie s-o iei în considerare. Dacă actul critic nu constă decît în reînvierea părţii emoţionale a unei opere, prin ce s-ar deosebi el de această operă şi care i-ar fi utilitatea ? Din acest punct de vedere, critica s-ar mărgini atunci să fie ecoul unei emoţii anterioare. Şi ea n-ar putea fi nimic altceva. Căci repetiţia nu are ca efect alterarea naturii emoţiei repetate. Ori de cîte ori reapare, avem de-a face cu aceeaşi tresărire de forţă pasională ce se manifestă în aceleaşi condiţii de actualitate. De aceea critica staëliană, impregnată cum este de emoţii retrăite, ar risca să fie pur şi simplu o reiterare, după un interval, dacă n-ar fi, pe de altă parte, şi o conştiinţă a acestui interval şi, prin urmare, o reflecţie asupra timpului trăit. Pe de o parte, ea pare a se abandona fără împotrivire puterii de reduplicare ce se degajă din orice experienţă afectivă, iar pe de altă parte, e o meditaţie asupra profunzimii de existenţă pe care o dezvăluie unei conştiinţe legătura între două emoţii identice percepute la o mare distanţă de timp una de alta. Emoţie şi reflecţie, iată în rezumat ceea ce se regăseşte întotdeauna inextricabil contopit în critica Doamnei de Staël ca şi în restul operei sale. Nu e ea oare, într-adevăr, cea care, într-un text celebru, declară că „contopeşte afecţiunile sufletului său cu ideile generale şi că nu-şi poate despărţi ideile de sentimente“ [16] ?

[16] *De la littérature*, Didot, I, p. 334.

III

BAUDELAIRE

I

E cunoscută fraza lui Balzac care descrie cum se identifica el cu trecătorii de pe stradă : „Auzindu-i pe aceşti oameni, puteam să-mi însuşesc viaţa lor, le simţeam zdrenţele pe spate, mergeam cu picioarele în pantofii lor găuriţi ; dorinţele lor, nevoile lor, totul trecea în sufletul meu, ori sufletul meu trecea într-al lor“ [1].

Această experienţă pare a fi specială la romancier şi îndeosebi la un romancier de tipul lui Balzac. Romancierul are nevoie de personaje. Neputînd să le ia pe toate din imaginaţia sa, el le caută în afară. Notează gesturi, expresii corporale, feluri de a vorbi şi de a se comporta. La el mai trebuie să pătrundă în suflete. Un romancier ca Balzac îşi înfăţişează personajul cînd din exterior, cînd situîndu-se în interiorul acestuia. Se poate spune chiar că circulă de la unul la altul. Exteriorul este pentru el un mijloc de a-şi deschide lăuntrul. Dacă romancierul se plimbă prin mulţime, e pentru a intra în viaţa indivizilor care alcătuiesc această mulţime. A le îmbrăţişa viaţa înseamnă a te identifica cu existenţa lor lăuntrică.

Or, în ochii lui Baudelaire, acest demers identificant al romancierului este şi cel al pictorului şi al poetului. Un pictor precum Constantin Guys „îmbrăţişează mulţimea“ [2] prin vocaţie, prin profesie. La fel se întîmplă cu poetul.

---

[1] Începutul lui *Facino Cane.*

[2] *La peintre et la vie moderne. Oeuvres,* Pléiade, p. 1160.

Iată cum descrie Baudelaire această identificare poetică în poemul în proză *Les foules (Mulțimile)* :

> Poetul se bucură de incomparabilul privilegiu de a putea, după plac, *să fie el însuși și celălalt*. Ca acele suflete rătăcitoare care caută un trup, *el intră, cînd vrea în personajul fiecăruia...*
>
> Hoinarul singuratic și visător trăiește o beție aparte din această comuniune universală. Cel care *îmbrățișează* cu ușurință mulțimea cunoaște anumite bucurii febrile de care vor fi veșnic lipsiți egoistul, încuiat ca un cufăr, și leneșul zăvorît ca o moluscă. El își însușește toate profesiunile, toate bucuriile și toate nenorocirile pe care i le prezintă împrejurările. [3]

Asemănarea cu fraza lui Balzac citată mai sus este izbitoare. Pentru Baudelaire, ca și pentru Balzac, între mulțime și romancier sau poet se creează o legătură de unire. Și unul și celălalt *îmbrățișează* mulțimea. Baudelaire merge pînă acolo încît vorbește despre o „comuniune universală" [4]. Sentimentul despre care vorbește el aici n-ar trebui totuși luat drept capacitate de a se lăsa absorbit de sentimentul colectiv pe care îl încearcă mulțimea. Aceasta ar însemna să confundăm gîndirea lui Baudelaire cu cea a unui Rousseau, de exemplu, ori a unui Zola. Pentru Rousseau nimic nu e mai emoționant decît să te simți în comuniune cu ființele care participă la o sărbătoare publică. O minunată transparență se stabilește între gîndiri. Toate se reflectă și își răspund. La fel, ceea ce Zola redă în mod admirabil, sînt emoțiile simple și puternice trăite în comun de cei ce fac parte dintr-o mulțime. Însă gîndirea lui Baudelaire nu caută deloc să practice una sau cealaltă dintre aceste două forme de uniune. Ea tinde să se identifice nu cu mulțimea, ci cu gîndirea altor indivizi situați în mulțime. Oricît de numeroase ar fi aceste identificări, ele nu constituie o uniune cu gîndirea generală a masei. Să discernem

---

[3] *Les foules*, p. 244.
[4] *Id.*

aici o uniune de la persoană la persoană, și nu a unei persoane cu un tot. Dacă ea tinde să cuprindă din ce în ce mai multă lume, aceasta se întîmplă datorită posibilității pe care poetul o posedă de a merge, ca să spunem așa, din gîndire individuală în gîndire individuală. E limpede că ceea ce caută el nu e cîtuși de puțin să dispară în mulțime, ci să experimenteze în varietatea ei pluralitatea gîndirilor umane.

Orice identificare se face deci de la om la om, de la interioritate la interioritate. Orice identificare rămîne individuală. Ca să ajungi să o realizezi, trebuie satisfăcute, spune Baudelaire, două condiții : „Să nu fii la tine, și totuși să te simți pretutindeni acasă“ [5]. Într-un poem în proză, *Les tentations (Ispitele)*, Baudelaire îl face să vorbească în acești termeni pe zeul mitologic : „Vei cunoaște plăcerea, necontenit crescîndă, de *a ieși din tine însuți* pentru a te uita în celălalt...“ [6]. Există deci în mișcarea de identificare două părți distincte : ieșirea din sine și intrarea într-un alt „sine“. Să nu ne oprim mai mult decît trebuie la primul *timp* al acestui demers. Să atragem totuși atenția asupra faptului că Baudelaire e o ființă obsedată de conștiința de sine. Jocul de oglinzi în care imaginea pe care o înfățișezi despre tine însuți ție însuți e multiplicată pînă la ameteală, îi apare drept un exercițiu funest și diabolic. Conștiința de sine e o „conștiință în rău“ [7]. E de înțeles, așadar, că identificarea cu gîndirea altuia îi apare, invers, drept ruptură a cercului infernal și act de eliberare. Dacă poetul se plimbă prin mulțime e pentru a scăpa, în contact cu gîndurile emanate de mulțime, de conștiința de sine care îl obsedează. Acestei prime observații ar trebui poate să i se adauge aceea că uitarea de sine are, în ochii lui Baudelaire, o valoare deopotrivă morală și terapeutică. Experiența gîndirii celuilalt nu-și poate avea pentru el însemnătatea plenară decît dacă e precedată și pregătită de o

[5] *Le peintre de la vie moderne*, p. 1160.
[6] *Les Tentations*, p. 260.
[7] *L'Irrémédiable*, p. 76.

lepădare de sine nu deosebită de cea căreia misticii îi dau numele de dezapropriere. Numai uitarea de sine îngăduie unirea cu celălalt. Numai actul mental prin care spiritul face în el loc liber permite acea singulară invazie de sine prin care se umple golul său lăuntric.

Am putea compara identificarea poetică cu cea care are loc în dragoste. Însă Baudelaire nu are încredere în această identificare adesea mai mult iluzorie decît reală. Un poem — *Les yeux des pauvres (Ochii săracilor)* — are ca obiect de a arăta că gîndirea „este incomunicabilă, chiar (citiți *chiar* și *mai ales*) între niște oameni care se iubesc“ [8]. În sens invers, Baudelaire găsește în forma cea mai degradată a dragostei, prostituția, dovada nu numai că o comunicare a gîndurilor e posibilă, ci că ea se manifestă cu atît mai puternic (sau cu atît mai vizibil) cu cît aceste experiențe se înmulțesc : „Ceea ce oamenii numesc iubire, scrie el, e foarte mărunt, foarte restrîns, și foarte slab, comparat cu acea inefabilă orgie, cu acea sfîntă prostituție a sufletului care se dăruiește în întregime, poezie și milostenie, neprevăzutului ce se arată, necunoscutului care trece...“ [9].

Astfel experiența prostituării sufletului ar năzui să arate că ar fi mai ușor să te identifici cu un străin decît cu o persoană cunoscută și iubită. E poate pentru că dragostea, tocmai pentru că presupune o alegere, o cunoaștere antecedentă, împiedică acel soi de scufundare în necunoscut pe care îl presupune contactul cu o gîndire în întregime diferită. Nu există identificare decît pornind de la tabula rasa, de la ignoranța totală.

A-l cunoaște pe celălalt înseamnă deci să te aventurezi pe un teren necunoscut, într-un loc mental fără puncte de comparație, nici de reper, și care nu poate fi cunoscut decît printr-o asimilare gradată a spiritului cu o gîndire care, la prima vedere, pare să prezinte o alteritate radicală. Aici, un alt exemplu dat de Baudelaire ne poate ajuta să înțelegem prin ce mijloace se săvîrșește practic

---

[8] *Les yeux des pauvres*, p. 269.
[9] *Les foules*, p. 244.

identificarea. Acest exemplu e cel al actorului. Citîndu-l pe Poe, care susține că, atunci cînd vrea să știe care sînt acum gîndurile unui om, își compune trăsăturile după chipul acestuia, Baudelaire afirmă astfel că identificarea sentimentelor sale cu ale altuia are loc, ca la actor, printr-un „magnetism de recurență“ [10].

Ce trebuie să înțelegem prin acest termen ? Ceva destul de asemănător pe plan psihologic cu faimoasa lege a corespondențelor. Dacă parfumurile, culorile și sunetele își răspund, gesturile, expresiile fizice, gîndurile, sentimentele fac la fel. Așa cum Balzac a expus-o pe larg în anumite studii teoretice precum *Théorie de la démarche (Teoria mersului)* sau *Traité de la vie élégante (Tratat despre viața elegantă)*, există o analogie între aspectul exterior al unei ființe și viața ei lăuntrică. A imita aparența exterioară înseamnă deci a te pune în condițiile necesare apariției sentimentului corespondent. Identificarea poetului cu necunoscutul din mulțime nu are nimic ocult, nici magic ; ea e o aplicare a legii după care exteriorul și interiorul se armonizează și se determină reciproc.

Dar toate acestea nu explică la Baudelaire decît o primă formă de identificare, cea pe care am numit-o poetică. Un astfel de exemplu îl reprezintă sentimentul atît de complex încercat de poet în prezența bătrînelelor din poemul ce poartă acest titlu. Ne-am putea închipui că legătura pe care o întreține aici cu aceste triste caricaturi e pur ironică. Există un sadism evident în felul în care le acoperă de sarcasm. Totuși, legătura pe care o are cu ele are ceva ambiguu. Cruzimea se nuanțează, la Baudelaire, cu milă și cu o simpatie înțelegătoare. La sfîrșit, între poet și jalnicele obiecte ale atenției sale se operează o identificare. Se vede cum a ajuns el aici, încetul cu încetul. La început, el notează aspectul exterior, îmbrăcămintea, comportamentul, trăsăturile fizice, ochii, deschideri prin care gîndirea se scufundă în suflete. Atunci poetul se gîndește la viața anterioară a acestor

[10] *Philibert Rouvière*, p. 576.

bătrîne, la bucuriile şi suferinţele lor defuncte, la marile schimbări care au avut loc în viaţa lor, din tinereţe pînă în vremea de faţă ; astfel că faptul de care el devine conştient încetul cu încetul e profunzimea de viaţă pe care aceste făpturi o ascund în ele. Dar, deîndată ce a trăit în gînd cu toată această mulţime de sentimente ce alcătuieşte orice viaţă, i se pare că ia parte la ea, că aceste sentimente devin ale sale. Identificarea cu celălalt e săvîrşită pentru că poetul a trecut de la cunoaşterea externă la o cunoaştere internă, la o înţelegere intuitivă a făpturilor în temporalitatea lor :

> Je vois s'épanouir vos passions novices ;
> Sombres ou lumineux, je vis vos jours perdus ;
> Mon coeur multiplié jouit de tous vos vices !
> Mon âme resplendit de toutes vos vertus ! [11]

În felul acesta imaginaţia poetului nu se mulţumeşte să facă să renască viaţa lăuntrică a celuilalt ; ea o recreează sub forma viciilor şi a virtuţilor, a bucuriilor şi suferinţelor pe care contemplarea trecutului altuia o face să renască în mod anacronic însă paralel în inima sa. Dacă el, poetul, se bucură acum de viciile practicate odinioară de alte fiinţe, e pentru că aceste vicii fuseseră la vremea lor, pentru cei care li se dedau, un prilej de plăceri. Aceste plăceri sînt repetabile, chiar într-un subiect deosebit de cel care le încercase primul. Acelaşi lucru se poate spune despre strălucirea virtuţilor. A te identifica cu o fiinţă înseamnă, aşadar, a încerca aceleaşi sentimente ca şi ea. Dar această identificare nu se limitează la sentimentele actuale. Pentru ca ea să fie cu adevărat completă, trebuie ca imaginaţia poetului să-l facă să coincidă cu toată acea profunzime a trecutului

---

[11] *Les petites vieilles*, p. 87. „Vă văd înmugurirea întîiilor capricii ; / Simt zilele cernite ori de-aur ce-aţi trăit ; / Îmi bat mai multe inimi cu ale voastre vicii ! / Mi-e sufletul, de-a voastră virtute, strălucit" (*Bătrînelele*, trad. de Şerban Bascovici, în Ch. Baudelaire, *Les fleurs du mal — Florile răului*, E.P.L.U., Bucureşti, 1968, p. 289).

trăit ce subzistă înlăuntrul fiecărei făpturi și a cărei înfățișare exterioară poate da spectatorului o intuiție mai mult sau mai puțin confuză.

II

Actul de identificare poetică ajunge deci la o repetiție. Fericirea sau nefericirea altuia se repetă deci în gîndirea poetului, ea găsește aici o forță de expresie echivalentă. Or, nu la fel se întîmplă în actul de identificare critică? Nu constă oare gîndirea critică, cel puțin într-un prim timp, în reiterarea sentimentului într-o ființă diferită de cea care l-a trăit pentru prima oară? Și este aceasta chiar o primă oară? Cînd un critic citește un poem ca *Les petites vieilles*, nu are loc oare o dublă duplicare a sentimentului? Dacă poetul e cel ce reiterează în sine sentimentul deja trăit de ființa cu care se identifică, în același mod criticul e cel ce reiterează la rîndul său în sine, în propria sa gîndire, sentimentul căruia poetul i-a oferit deja adăpost și recurență.

Vorbind despre poemele lui Pierre Dupont în studiul pe care i l-a consacrat, Baudelaire scrie următoarele:

> Trebuie deci, pentru a interpreta bine opera, *să intri în pielea* făpturii create, *să te pătrunzi adînc de sentimentele pe care le exprimă* și să le simți atît de bine încît să ți se pară că e opera ta proprie. Trebuie să-ți asimilezi o operă pentru a o exprima bine [12].

Asimilarea operei altuia de către critic se aseamănă deci în foarte mare măsură cu asimilarea existenței altuia de către poet. E vorba de a resimți ceea ce este revelat ca și cum sentimentul pe care-l încerci ar fi ieșit de-a dreptul din noi înșine. Iar această asimilare critică nu e deosebită nici de cea a actorului care mimează un anume gest, pentru a resimți înlăuntrul lui

[12] *Pierre Dupont*, p. 614.

sentimentul care corespunde acestui gest. De la omul din mulțime la poetul care se identifică cu el mai întîi prin imaginația imitatoare, apoi prin limbajul recreator, are loc o primă recurență ; iar de la cuvîntul poetului la gîndirea audientă, cititoare, traducătoare, a criticului ce repetă în el, grație limbajului, sentimentele poetului, mai există o a doua. Totul se petrece ca și cum o aceeași realitate mentală s-ar transmite din gîndire în gîndire, printr-un proces eminamente repetitiv, al cărui punct de sosire ar fi creierul criticului.

Al criticului sau al cititorului. E cu neputință să-l deosebești pe unul de celălalt în acest stadiu. Baudelaire însuși nu o dorește. Întrucît se identifică cu bătrînelele întîlnite pe stradă, ce dorește el oare dacă nu faptul ca noi, cititorii, să ne identificăm cu el ? Dacă el a plasat chiar la începutul *Florilor răului* faimoasa apostrofă : „Fățarnic cititor, seamănul meu, fratele meu", e pentru a-i reaminti acestui cititor că în toate — pînă și în ipocrizia lui — el e seamănul său. Cititorul este, ori poate deveni, fratele autentic al poetului. Or, în ce ar consta această asemănare fraternă, dacă nu în puterea pe care o posedă cititorul de a-și împerechea gîndirea, cel puțin provizoriu, cu cea a poetului, exact așa cum poetul oglindește în el sentimentele și gîndurile fraților și surorilor sale, trecătorii ?

Frate și *alter ego* al poetului, criticul, cititorul este, așadar, cel în care se repetă o anumită stare de spirit care a fost aceea a poetului.

Dar cum are loc această repetiție ? Așa cum am văzut, printr-o mișcare de spirit asociată mimicii repetitive a actorului, nu printr-o răsfrîngere directă a sentimentelor de la suflet la suflet. Or, ceea ce corespunde, în lectura critică, modurilor de a spune și de a face, adică semnelor pe care actorul le percepe și le repetă, sînt cuvintele rostite de către poet și reluate de critic în lectura sa. Puterea limbajului, la fel ca a oricărui sistem semiologic, este esențialmente repetitivă. A scrie un poem înseamnă a-l structura în așa fel încît să poată fi rostit a doua oară de cuvîntul lăuntric al celui care ascultă, și

înseamnă prin urmare să produci totodată în spiritul celui care ascultă un efect corespunzător celui care îl producea asupra poetului atunci cînd acesta, scriindu-l, asocia cuvintele pe care le alegea cu anumite sentimente și anumite idei determinate. Poemul nu e nimic altceva decît aceasta : o grupare specifică de cuvinte în vederea producerii, în cel care le citește, a aceluiași efect ca și cel pe care poetul l-a suferit el însuși și pe care avea tocmai intenția să-l facă resimțit de către alții. Poemul este limbaj, iar limbajul are ca misiune să realizeze prin indicațiile sale organizate, într-un spirit deosebit de cel care le-a încercat prima dată, un anumit număr de stări de conștiință echivalente cu cele pe care poetul le-a trăit sau urmărit. Într-un fel, e legitim a se descrie acest fenomen sub înfățișarea unei *proiecții*. Prin intermediul cuvintelor, al formelor sau al culorilor, poemul, ca și tabloul, „își proiectează gîndirea la distanță“ [13]. Marii artiști sînt pentru Baudelaire imaginativii, iar imaginativii sînt cei care „luminează lucrurile cu spiritul lor și le proiectează răsfrîngerea asupra altor spirite“ [14]. Dar tocmai pentru a învinge distanța, trebuie ca gîndirea proiectată să regăsească la capătul drumului său, în ființa la care ajunge, o forță corespunzătoare celei pe care o avea la poet sau artist în punctul său de plecare. La încheierea cursei sale, trebuie să existe, la cel care o primește, aceeași tresărire ca la cel care o emitea. Aceasta nu se poate face decît printr-un act expres al voinței creatoare, utilizînd în poem toate mijloacele verbale necesare pentru ca el să producă rezultatul scontat ; voință creatoare, căreia îi corespunde voința cititoare, docilă față de sugestiile poemului și ajutîndu-l să producă în ea întreg efectul dorit. Pe scurt, la Baudelaire fenomenul esențial, cel al comunicării poetice, este înainte de toate exercitarea unei puteri sugestive. Poetul e cel care are grijă ca un anume mod de a gîndi și de a simți să fie puternic sugerat spiritului cititorului de cuvintele pe care le întrebuințează,

[13] *Exposition universelle de 1855*, p. 972.
[14] *Salon de 1859*, p. 1044.

iar cititorul e acela care, supus sugestiei lecturii sale, reîncepe în el însuşi şi pe cont propriu să simtă şi să gîndească în prezent ceea ce poetul voise să-l facă să gîndească şi să simtă.

Fără îndoială, se întîmplă uneori ca ceea ce simte cititorul sau criticul să nu fi fost simţit de poet. Atunci, în loc să fie doar ecoul unei emoţii sau al unui gînd deja încercat, cititorul, criticul e cel în gîndirea căruia se realizează pentru prima oară un efect voit de către poet, dar căruia acesta nu i s-a supus niciodată. Uneori, sub influenţa lui Poe, Baudelaire concepe poemul ca pe un mijloc graţie căruia, într-o altă gîndire şi sensibilitate decît cele ale autorului, se trezeşte o anumită rezonanţă, ţîşneşte un anumit răspuns emoţional şi intelectual care, urmărit de autor şi determinat de poem, nu există totuşi decît din momentul în care cartea e deschisă şi poemul citit pentru întîia oară. Artistul, spune Baudelaire, citîndu-l pe Edgar Poe, „după ce a conceput în mod deliberat, pe îndelete, un efect pe care voia să-l producă, va inventa incidentele, va combina evenimentele cele mai potrivite pentru a produce efectul dorit“ [15]. În perspectiva acestei metode poeşti apreciază Baudelaire, de exemplu, *Madame Bovary*, atunci cînd se întreabă, în studiul său asupra acestui roman, care e mijlocul de care s-a servit autorul pentru a impresiona sufletul cititorului [16]. Dacă pentru Baudelaire acest roman e o „carte esenţialmente sugestivă“ [17], e tocmai pentru că ea urmăreşte să producă în cel care-l citeşte un anumit fel de emoţie, cu ajutorul unor procedee anume alese ca să obţină acest rezultat. Tot pentru „sinceritatea sugestivă“ [18] admiră Baudelaire *La double vie (Dubla viaţă)*, culegerea lui Asselineau. Dar dacă aşa stau lucrurile, dacă Baudelaire, în calitatea sa de critic, măsoară frumuseţea sau forţa anumitor opere după efectul pe care-l produc asupra unui cititor

---

[15] *Notes nouvelles sur Edgar Poe.*
[16] *Madame Bovary par Gustave Flaubert*, p. 651.
[17] *Id.*, p. 655.
[18] *La double vie par Charles Asselineau*, p. 658.

care nu e altul decît el, e pentru că verifică oarecum pe el însuși, prin reacția pe care o încearcă, conformitatea efectului voit cu intenția creatorului. Cînd scrie : „Un poem nu merită acest nume decît în măsura în care excită, înalță sufletul“ [19], în numele cui vorbește el ? Oare în numele celui care concepe și declanșează procesul generator de excitație ? Sau, la celălalt capăt al mișcării transmițătoare a efectului estetic, nu o face oare mai degrabă în numele tuturor sufletelor excitate, printre care, în virtutea unei experiențe personale, se numără ? Baudelaire nu e, așadar, aici, numai un poet care, pentru a înțelege și a face înțeleasă poezia, se substituie în intențiile sale unui alt poet ; el e un cititor care, bazîndu-se pe propria sa experiență, experiența de cititor, surprinde poezia așa cum trebuie ea surprinsă — și trăită — adică într-un suflet care îi suportă efectele, un suflet cititor : expresie întrebuințată chiar de Baudelaire în pasajul pe care tocmai l-am citat, atunci cînd, după ce a vorbit despre excitația cauzată de poem, descrie acest fenomen psihic ca pe „o stare aparte, în care sufletul cititorului este, ca să spunem așa, tîrît cu forța“ [20].

Baudelaire criticul, în opoziție cu Baudelaire poetul, nu ni se înfățișează deci ca putere ce sugerează, ci ca suflet sugestibil. Tocmai sub acest aspect e lesne să-l deosebim, atunci cînd vorbește despre ceilalți poeți și despre efectul pe care îl produc asupra lui. În marele său articol despre Gautier, după faimoasa frază în care spune că a mînui în mod savant o limbă înseamnă a practica un soi de vrăjitorie evocatoare, ce face el ? Se va strădui oare să coincidă cu vrăjitorul ce tocmai se folosește de vrăjitoria lui sugestivă ? Nu, el se descrie pe sine cedînd forței contagioase a acestei magii. „Îmi amintesc, spune el, că fiind foarte tînăr, pe cînd gustam pentru întîia oară din operele poetului nostru, senzația tușei potrivite, a loviturii bine țintite, mă făcea să tre-

[19] *Notes nouvelles sur Edgar Poe.*
[20] *Id.*

sar, şi că admiraţia genera în mine un soi de convulsiune nervoasă". [21]

Într-un asemenea pasaj, ceea ce se dezvăluie nu e o experienţă de poet, de creator. E o experienţă de cititor. Dacă Baudelaire tresare e pentru că, citindu-l pe Gautier, el simte „tuşa potrivită", „lovitura bine ţintită", care sînt efectele produse de poem. La fel stau lucrurile şi într-un pasaj situat cu două pagini mai departe. Voind să ne facă să recunoaştem în noi calitatea emoţiei pe care o încearcă la lectura unei opere ca *Roman de la momie (Romanul mumiei),* Baudelaire remarcă : „Imaginaţia cititorului se simte transportată în adevăr ; ea respiră adevărul ; ea se îmbată de o a doua realitate creată prin vrăjitoria Muzei" [22].

De la vrăjitoria evocatoare a Muzei la beţia provocată în sufletul cititorului de evocările sale se săvîrşeşte o întreagă mişcare care, prin intermediul cuvintelor şi al celei de „a doua realităţi" creată de ele, trece de la o subiectivitate la alta, de la o gîndire poetică la o gîndire cititoare şi critică. Aceste două feluri de gîndiri, deşi sînt legate în mod necesar prin actul lecturii, nu trebuie, aşadar, confundate. Una e o gîndire-cauză, alta o gîndire-efect. Şi, cum Baudelaire se aşază de fiecare dată de partea cauzei, atunci cînd îi propune cititorului său — făţarnicului său cititor — propriile lui poeme, el se plasează în punctul de vedere al efectului produs asupra lui atunci cînd vorbeşte în calitate de critic al poeziei altora.

Acest lucru apare dealtfel într-un mod şi mai evident atunci cînd Baudelaire-criticul vorbeşte nu de poezie ci de o altă artă, de exemplu despre pictură. A traduce impresia comunicată de un tablou nu înseamnă a-l picta din nou cu cuvinte, ci a-i analiza efectul pe care ni-l impune ori sugerează. Tabloul, ca şi poemul, e un sistem de sugestii, căruia amatorul de artă, asemeni cititorului, trebuie să i se supună. De aceea, toată critica de artă

[21] *Théophile Gautier,* p. 690.
[22] *Id.,* p. 693.

a lui Baudelaire e dominată de acest principiu al supunerii. El e criticul de artă cel mai original al vremii sale, pentru că e singurul care lasă să se realizeze în mod lucid și docil, în spiritul său, efectul voit de pictor. Acest lucru merge uneori în studiile sale pînă la a neglija, dacă nu perceperea, cel puțin recrearea aparenței vizibile a tabloului. „Mi se va întîmpla adesea, spune Baudelaire, să apreciez un tablou numai prin suma de idei ori de reverii pe care o va produce în mintea mea.“ [23]

În eseurile sale de critică literară despre Gautier, despre Hugo, despre Flaubert, despre Asselineau, face vreodată Baudelaire altceva ? Plasîndu-se în mod riguros în punctul de vedere al cititorului, devenind conștient de impresia pe care o încearcă, ce surprinde el, ce ne transmite el, la rîndul lui, dacă nu suma de idei și de reverii pe care o generează opera poetică ? Într-un cuvînt, de la concepția creatorului la starea de lucru creat și de la aceea de lucru creat la aceea de idei și de reverii din gîndirea cititorului, poemul (ca și tabloul) trece, în ochii lui Baudelaire, prin trei feluri de reprezentări diferite. El există ca gîndire tinzînd către un țel, ca intenție, deci ca realitate subiectivă în interiorul unui prim spirit, care e cel al autorului ; apoi el există în exterior ca obiect verbal, ca realitate obiectivă, în carte, pe pagina tipărită ; și, în sfîrșit, el apare din nou ca realitate subiectivă (idei și reverii) într-un al doilea spirit care e cel al cititorului. De unde reiese că opera de artă nu e cu adevărat încheiată decît atunci cînd și-a îndeplinit menirea și a atins cea de-a treia stare a sa în gîndirea cititoare și critică. S-ar zice că nu există operă de artă înainte de a se realiza transferul ei de la gîndirea creatoare la gîndirea cititoare.

Cititorul, criticul completează, așadar, opera, conferindu-i perfecțiunea și realizîndu-i scopul. Aceasta e lecția pe care am putea-o deduce din critica baudelaireană. Înainte ca aceasta să intervină, opera rămîne oarecum în suspensie. Ea își *așteaptă* criticul. De el, de

[23] *Salon de 1846*, p. 917.

înțelegerea lui depinde soarta ultimă a ceea ce-i este prezentat. Dar a constata acest fapt nu echivalează oare cu a spune că, spre deosebire de ceea ce am crezut că observăm mai înainte, actul critic nu este o pură identificare, ci un act distinct, *sui generis*, neidentic cu actul de creație al poetului ? Se poate lesne imagina, după exemplul lui Poe, al lui Mallarmé și al altor cîtorva, cazul unor poeme care, voite de către autorul lor, nu au la el efectul pe care îl au asupra cititorului. Poemul apare atunci ca un simplu intermediar ce leagă două gîndiri, dintre care una se situează la nivelul cauzelor iar alta la cel al efectelor. Or, poate să existe identitate absolută între o stare de spirit pur cauzală și o alta pur consecvențială ? Totuși nu se poate nega că între cauză și efect există o anumită asemănare. Dacă cel care *vrea* poemul nu se confundă cu cel care, primindu-l, citindu-l, îl lasă *să se vrea* în el, aceeași legătură, evidentă, se stabilește între voința creatoare și voința receptoare, una fiind în gol ceea ce cealaltă e în plin și constituind matrița în care cealaltă se formează. Mai mult, grație poemului, se realizează ceea ce nu are loc niciodată în conversație, în discuțiile și contactele umane obișnuite, de orice natură ar fi ele, adică deplina comunicare între un subiect și alt subiect. Orice relație autentică de la autor la critic prin intermediul poemului trebuie considerată drept un fenomen de intersubiectivitate, în care ceea ce e comunicat de la unul la altul nu e o identitate, ci o echivalență. La această echivalență intersubiectivă face aluzie Baudelaire atunci cînd, vorbind despre tablourile lui Delacroix, observă : „Efectul produs asupra spectatorului e *analog* cu mijloacele artistului“ [24].

III

Între toate *efectele* produse de lectură ori de contemplarea operei de artă, nu există unul mai important, în ochii lui Baudelaire, decît trezirea amintirilor.

[24] *Id.*, p. 891.

„Arta este o mnemotehnie a frumosului“ [25], spune el. Dar ce vrea să spună prin aceasta ? Dacă marea sursă a artei sînt amintirile, cine e cel care-și amintește, în ce gîndire au loc amintirile ? Se întîmplă oare aceasta în artist sau în cel care ia cunoștință de opera sa ?

Primul răspuns ce ne vine în minte este că cel care își amintește este artistul, ori — ceea ce e aproape același lucru — protagonistul plasat în centrul poemului. Nu așa stau lucrurile în *Le Flacon (Flaconul)*, în *La Chevelure (Părul)*, în *Le Balcon (Balconul)*, toate poeme bazate pe o evocare a trecutului de către poet ? Evocare voluntară, în mod deliberat orînduită, ca și cum poetul ar fi conștient că practică o artă, arta reminiscenței :

> Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses
> Et revis mon passé blotti dans tes genoux. [26]

Nu încape îndoială că poemul e în acest caz expresia unei experiențe trăite de autor. Trecutul pe care îl evocă, momentul actual în care îl evocă, sînt două momente ce aparțin, și unul și celălalt, propriei sale existențe. Transportîndu-se din trecut în prezent, experiența nu-și schimbă subiectul receptor. Aceeași ființă o suportă de două ori, iar aceasta e poetul însuși.

Dar această experiență nu e păstrată pentru sine, ci comunicată celorlalți. Poemul său are ca scop de a face să trăiască în memoria celuilalt un trecut identic cu cel a cărui reînviere o experimentează în sine însuși. Apelul poetului corespunde, așadar, unei treziri de amintiri analoge în cititorul său. Iar dacă acest lucru e valabil în cazul cititorului obișnuit, care citește un poem de Baudelaire, faptul e și mai valabil în cazul lui Baudelaire citind poemele altcuiva. Baudelaire criticul are drept calitate preeminentă pe aceea de a răspunde în-

---

[25] *Id.*, p. 913.

[26] *Le Balcon*, p. 35. Știu să-mi aduc aminte de clipele senine / Și-mi văd din nou trecutul în poala ta pitit. (Trad. Al. Philippide, în Ch. Baudelaire *Les fleurs du mal — Florile răului*, E.P.L.U., București, 1968, p. 71).

totdeauna deplin sugestiei oferite de opera pe care o citeşte sau pe care o contemplă. El e cititorul şi amatorul de artă perfect, cel la care perceperea operei se face literalmente ca un act de memorie. Ea se manifestă sub forma unei *recunoaşteri*.

În *Salonul din 1846*, căutînd să exprime intensul sentiment de familiaritate pe care i-l produc anumite opere picturale pe care totuşi nu le văzuse niciodată înainte, Baudelaire se foloseşte de comparaţia următoare :

> Vi s-a întîmplat de mai multe ori să vă întoarceţi la sunetul cunoscut al unei voci şi să vă cuprindă uimirea în faţa unei creaturi necunoscute, amintire vie a unei alte creaturi înzestrate cu gesturi şi cu o voce asemănătoare [27].

Tabloul pe care îl contemplăm e deci uneori comparabil cu o fiinţă cu totul necunoscută, a cărei voce am recunoaşte-o totuşi. Dintr-o operă armonioasă, în care toate părţile îşi răspund, se degajă o puternică impresie de familiaritate, din cauza faptului că fiecare dintre aceste părţi, din momentul în care e percepută, le reaminteşte deîndată pe toate celelalte. De aceea amatorul de artă este adesea cineva la care actul de a vedea se transformă într-o amintire.

Totuşi, amintirea despre care ne vorbeşte Baudelaire aici nu priveşte încă decît opera altcuiva. A-ţi aminti detaliul unui tablou nu înseamnă încă a-ţi aminti de tine însuţi. Imaginea înfăţişată de memorie nu are nimic personal. Să luăm totuşi un alt exemplu.

În marele său studiu de ansamblu asupra operei şi vieţii lui Delacroix, Baudelaire vorbeşte despre calitatea deosebită a emoţiei generate de vederea picturilor acestui maestru :

> Delacroix este cel mai sugestiv dintre pictori, cel ale cărui opere... te fac cel mai mult să gîndeşti, şi *recheamă în memorie cele mai multe sen-*

[27] *Salon de 1846*, p. 913.

timente și gînduri poetice deja cunoscute, dar pe care le credeai îngropate pentru totdeauna în noaptea trecutului. [28]

Aici contemplatorul, în loc să fie trimis de la un detaliu al tabloului la altul, se vede redus la experiența sa proprie. Vieții mnemonice a operei, înscrisă în aceasta de către autorul său, îi corespunde viața mnemonică a spectatorului însuși. El se *recunoaște* în operă, nu așa cum este în momentul în care o contemplă, ci așa cum era într-un trecut asemănător celui care este evocat în operă. Astfel se trezește deci, de la o gîndire la alta, un ansamblu de amintiri echivalente, prin asociații de asemănare. Se vede, așadar, de ce, în rîndul următor, Baudelaire numește opera lui Delacroix „un fel de mnemotehnie" [29], Aceasta pentru că arta pictorului ține să atingă, în gîndirea spectatorului, corelativul exact al propriilor sale amintiri.

Poezia și pictura nu sînt singurele arte în care se remarcă această corespondență. La fel se întîmplă cu muzica. Auzind uvertura la *Tanhäuser*, spune Baudelaire, „orice trup care *își aduce aminte* începe să tremure. Orice creier bine alcătuit poartă în el două infinituri, cerul și infernul, și în orice imagine a unuia dintre aceste infinituri el *recunoaște* dintr-o dată jumătatea lui însuși" [30].

În muzica lui Wagner gîndirea și simțirea lui Baudelaire se recunosc deci ca într-un peisaj. El se descoperă, cum s-ar spune, într-o țară cunoscută. Nu pentru că Baudelaire ar reduce în mod automat și egoist la sine însuși ceea ce aude. Însă, ca să încerce calitatea acestui fapt, el are nevoie să-l traducă în propria sa lume mentală. De unde rezultă, în ce-l privește pe critic, importanța amintirilor personale, forme corespondente, însă nu identice, cu amintirile celuilalt.

Criticul deci traduce ceea ce percepe. Or, cum orice operă de artă este ea însăși traducerea unei experiențe,

[28] *L'oeuvre et la vie de Delacroix*, p. 1117.
[29] *Id.*
[30] *Richard Wagner et Tanhäuser à Paris*, p. 1224.

rezultă de aici că el însuşi este „traducătorul unei traduceri“ [31], ca să ne exprimăm în chiar termenii lui Baudelaire.

A critica înseamnă a traduce. A traduce în propriul tău limbaj şi, pentru aceasta, a-ţi aminti. Criticul se face „ecoul mnemonic“ [32] — altă expresie a lui Baudelaire — al artistului. El nu e mulţumit decît atunci cînd, printr-o anumită reacţie a spiritului, *„se pune din nou într-o stare analoagă situaţiei“* [33] în care i se revelează muzicianul, pictorul, poetul. În ceea ce priveşte critica literară, avem un asemenea exemplu în admirabilul medalion consacrat de Baudelaire lui Marceline Desbordes-Valmore. Ceea ce remarcă mai ales în acest caz e o anume calitate a vieţii senzitive şi imaginative. Or, pentru a ne comunica ideea ei, Baudelaire nu găseşte nimic mai bun de făcut decît să descrie soiul de amintire trezită în el de această viaţă a inimii : „Această torţă pe care o mişcă sub ochii noştri, scrie el, pentru a lumina tainicele crînguri ale sentimentului, *ori pe care o aşază, pentru a o însufleţi, pe amintirea noastră cea mai intimă*, de dragoste sau filială, această torţă a fost aprinsă de ea în străfundul propriei sale inimi“ [34].

Între amintire, aşa cum apare ea în poezia Marcelinei, şi corespondentul ei în gîndirea critică, există, aşadar, un ecou, un schimb, ceva asemănător cu repercutarea unui eveniment mental. Uneori, această repercutare se face la Baudelaire nu direct, sub forma unui eseu critic, ci sub aceea a unui poem. Avem un astfel de exemplu în poemele din *Spleen de Paris (Spleenul Parisului)* care au fost concepute, aşa cum ne informează Baudelaire, ca o replică la poemele în proză ale lui Aloysius Bertrand. „Răsfoind cel puţin pentru a douăzecea oară faimosul *Gaspard de la Nuit*... mi-a venit ideea de a încerca ceva analog“. Cuvîntul *analog* folosit aici este de o mare importanţă. El ne învaţă că nu numai natura şi poemul

[31] *Le peintre de la vie moderne*, p. 1166.
[32] *Richard Wagner et Tanhäuser à Paris*, p. 1217.
[33] *Id.*, p. 1230.
[34] *Marceline Desbordes-Valmore*, p. 719.

sînt analogic asociate, ci și poemul și critica poemului. Orice operă se așteaptă, din partea celui căruia i se comunică, la un răspuns alcătuit din sentimente, din gînduri, din amintiri și imagini asemănătoare. Ceea ce e tot una cu a spune că, pentru a se dezvălui în plenitudinea ei, opera trebuie cu adevărat să se creeze din nou în sufletul care o primește.

Un frumos exemplu al acestei re-creări critice se află în medalionul lui Baudelaire deja citat. Vrînd să exprime acea echivalență esențială a gîndirii poetice cu gîndirea critică, Baudelaire reamintește starea de spirit în care era pe cînd citea opera lui Desbordes-Valmore în tinerețea sa : „Mi-a plăcut întotdeauna să caut în natura exterioară și vizibilă *exemple* și *metafore* care să-mi servească la caracterizarea bucuriilor și impresiilor de ordin spiritual. *Visez la ceea ce mă făcea să simt* poezia Doamnei Valmore, cînd am parcurs-o cu ochii adolescentului...". Și scormonind în adîncul său ca să găsească ceea ce corespunde în el, ca impresie și ca plăcere, poeziei a cărei amintire o nutrește, el găsește imaginea necesară, simbol exact al acestei poezii : „Ea, îmi apare, spune el, ca o grădină... ; simplă grădină englezească, romantică și romanescă. Tufele de flori reprezintă aici îmbelșugatele expresii ale sentimentului. Eleșteiele, limpezi și nemișcate, care oglindesc totul, sprijinindu-se, invers, de bolta răsturnată a cerului, închipuie adînca resemnare presărată cu amintiri" [35].

Exemplu perfect al acestei transplantări a poeziei pe care critica baudelaireană știe uneori s-o săvîrșească. Transplantare în care, trecînd de la un teren la altul, poezia încetează să fie poezie. Undeva, Baudelaire remarcă că un critic care devine poet e o răsturnare a tuturor legilor psihice, o monstruozitate. Ce vrea să spună el prin aceasta, dacă nu că un critic nu va ajunge niciodată poet, dacă n-a început prin a fi ? Singurul critic bun este criticul-poet, cel care, pentru a-și îndeplini funcțiunile, face apel în sine însuși la niște resurse cu

[35] *Id.*, p. 720.

adevărat poetice. Datoria sa e de a-i găsi poemului un echivalent care să rivalizeze în poezie cu acesta.

Este aşadar limpede la ce ajunge efortul critic al gîndirii baudelaireene. La *găsirea metaforei.* Critica lui Baudelaire, ca şi dealtfel o mare parte a criticii moderne, este esenţialmente o critică metaforică. Actul de identificare ce se săvîrşeşte în ea constă în găsirea unui ansamblu de imagini în care se vor oglindi imaginile ce aparţin universului poetic pe care acest act şi-a propus să-l definească. Dar acest al doilea ansamblu îşi trage el însuşi izvorul din impresii ce aparţin vieţii profunde a criticului, capitalului său de emoţii şi de gînduri memorizate. A găsi echivalentul metaforic al operei altuia înseamnă, aşadar, a te constitui sau a te descoperi pe tine însuţi ca fiind această echivalenţă. Actul critic, la fel ca orice activitate de lectură dusă pînă la punctul său cel mai înalt, ajunge la acest rezultat, care e tot atît de însemnat pe plan ontologic ca şi pe plan estetic : o perfectă comunicare între două fiinţe, întemeiată pe faptul că cele două vieţi sfîrşesc prin a prezenta o perfectă analogie.

De aceea, asemănarea ce se dezvăluie acum între gîndirea artistică sau poetică şi gîndirea critică nu se manifestă numai în sensul care duce de la gîndirea poetică la gîndirea critică. Dacă o operă de artă, oricare ar fi ea, este — cum spune Baudelaire — „natura oglindită de un artist“ [36], criticul este susceptibil de a descoperi în această reflectare propria sa natură. El este o oglindă a poetului sau a artistului. Dar dacă este această oglindă, dacă consimte să reflecte în propria sa gîndire gîndirea altuia, e pentru că îşi recunoaşte o asemănare esenţială cu această gîndire. Atît de mult încît, reflectînd gîndirea altuia, el oglindeşte ceea ce, la poet sau artist, îi apare ca un reflex al propriei lui gîndiri. Cititor gînditor, spune Baudelaire, acest *homo duplex* care este criticul, „ştiind să-şi recunoască în autor oglinda,

[36] *Salon de 1846,* p. 877.

nu se teme să strige : *Thou art the man !* Iată-l pe confesorul meu“ [37].

Analogie a unei analogii, reflectare a unei reflectări, gîndirea critică este, așadar, prin mijlocirea gîndirii altuia, conștiință de sine, surprindere de sine în celălalt. Ea nu scapă deci cu totul acestei spirale a conștiinței, în care gîndirea închisă în sine însăși este prizoniera unui joc de oglinzi cu adevărat satanic :

> Tête à tête sombre et limpide
> Qu'un coeur devenu son miroir [38]

Nu e mai puțin adevărat că, regăsindu-se nu într-o veșnică și secătuitoare confruntare cu sine însăși, ci într-o identificare analogică cu celălalt, gîndirea critică scapă, dacă nu de mersul circular al oricărei conștiințe, cel puțin de ceea ce este infernal și mai de nesuportat în acest cerc. Recunoscîndu-se în celălalt, criticul încetează de a fi singur. El se contemplă într-o gîndire corespondentă și fraternă, ce joacă pentru el exact același rol pe care îl joacă pentru poet universul în care acesta își percepe propria analogie — asemănătoare prin aceasta alegoricei dalii, despre care vorbește Baudelaire, pe care o vedea „oglindindu-se în propria sa corespondență“ [39].

Astfel, fie că scrie poeme ori studii critice, Baudelaire rămîne mereu ceea ce este, o conștiință care caută să se interpreteze metaforic pe sine. Așa cum natura se dezvăluie în mod simbolic gîndirii prin imaginea *daliei*, care la rîndul ei își găsește corespondentul analogic în poem, și așa cum poemul își găsește, la rîndul său, corespondentul în actul metaforic al gîndirii critice, vedem, din etapă în etapă, din popas în popas, o realitate mentală, dacă nu întotdeauna identică, cel puțin mereu ase-

[37] *La double vie de Charles Asselineau*, p. 662.
[38] *L'irrémediable*, p. 76. Ce întîlnire limpezită, / Un dor ce singur se-oglindește. (Trad. I. Pillat.)
[39] *L'invitation au voyage*, p. 255.

mănătoare, regăsindu-se, reflectîndu-se, chemîndu-se, răspunzîndu-şi, trimiţînd din gînd în gînd imaginea prezenţei sale. „Poetul, spune Baudelaire, aşezat într-unul din punctele circumferinţei omenirii, retrimite pe aceeaşi linie, în vibraţii mai melodioase, gîndirea ce i-a fost transmisă.“ [40] Acest fenomen de transmisiune vibratorie nu se limitează la gîndirea poetului. Dincolo de ea, propagată de o reţea de ecouri şi de răsfrîngeri verbale, gîndirea analogică e reculeasă, resimţită, reinterpretată de către critic, care o transmite la rîndul său altor cititori. Astfel încît, în comunicarea critică, la fel ca în comunicarea estetică, are loc acelaşi fenomen de repercutare şi reverberare :

C'est un écho redit par mille labyrinthes...
Un ordre renvoyé par mille porte-voix... *

[40] *Pierre Dupont*, p. 614.

* Versuri din poemul lui Baudelaire *Les Phares (Farurile)*. Citatul exact este, pentru primul vers : „Sont un écho redit...“ ; „Ecoul lor răsună din mii de labirinte... E ordinul ce trece mărit de mii de ori... (Trad. Ion Pillat) — N.T.

IV

PROUST

De la publicarea cărții *Contra lui Sainte-Beuve* știm că romanul proustian își are izvorul într-un proiect de studiu literar. Imensa căutare a timpului pierdut, cu personajele, temele, locurile, infinitele sale variațiuni psihologice, toate acestea, ne dăm seama acum, au ieșit — ca și Combray dintr-o ceașcă de ceai — dintr-o meditație asupra criticii. Așa cum istoria personajului principal al acestui roman e cea a unui tînăr care, simțind în el o vocație de scriitor, se întreabă ca să știe cum trebuie să facă pentru a săvîrși opera pe care visează s-o scrie, tot astfel subiectul cărții *Contra lui Sainte-Beuve* este conștientizarea, de către un viitor critic, a ceea ce ar fi pentru el cea mai bună metodă critică. Totul începe deci, aici ca și acolo, prin căutarea căii ce trebuie urmate. Nu există creație literară (roman, studiu critic) fără determinarea prealabilă a mijloacelor prin care poate să se realizeze această creație. Cu alte cuvinte, pentru Proust, înaintea actului creator însuși, se situează o reflecție asupra acestuia, asupra a ceea ce îl constituie, asupra a ceea ce este originea, scopul, esența sa. O cunoaștere generală a literaturii, o surprindere dezinteresată a acesteia în fundamentul său propriu, trebuie să preceadă opera proiectată. Cel puțin acesta este obiectul prim pe care și-l fixează Proust: prin critică, printr-o înțelegere critică a literaturii, a oricărei literaturi, viitorul autor se înalță pînă la o stare de spirit

începînd cu care, speră el, activitatea de creaţie literară, oricare ar fi ea, va deveni mai justă, mai adevărată, mai profundă. Actul scrisului presupune o descoperire prealabilă a literaturii, bazată ea însăşi pe un alt act, actul lecturii. Lăsînd la o parte exerciţiile, schiţele, ca *Jean Santeuil* sau *Les plaisirs et les jours*, *(Plăcerile şi zilele)*, nu e deci deloc de mirare dacă, înainte de a se transforma în marele romancier al *Căutării*, Marcel Proust începe prin a fi un critic, un cititor.

Un cititor, un minunat cititor ! E ceea ce Proust a vrut să fie în primul rînd, şi tocmai această activitate fundamentală e cea pe care René de Chantal şi-a propus să ne-o dezvăluie în cartea sa despre *Marcel Proust critique littéraire (Marcel Proust critic literar)*. În acest sens fuseseră deja publicate cîteva lucrări ; între altele, în Statele Unite, un studiu despre *Proust and literature (Proust şi literatura)* de Walter A. Strauss, avînd ca subtitlu *The Novelist as critic (Romancierul ca critic)*. Dar, aşa cum ne indică chiar termenii acestui subtitlu, autorul lucrării în discuţie nu se gîndise să facă altceva decît un rezumat cît mai complet cu putinţă a tot ceea ce se lega la marele romancier de o activitate la urma urmei secundară pentru el. Totul se mărginea la trecerea în revistă a diferitelor cărţi despre care i se întîmpla lui Proust să vorbească. Marele merit al D-lui de Chantal e, dimpotrivă, de a fi înţeles că activitatea critică a lui Proust nu e secundară, ci primară, că ea e demersul iniţial al unei gîndiri ce nu se va aventura în marea sa întreprindere decît după ce va fi făcut acest pas decisiv. Aceasta e raţiunea pentru care lucrarea D-lui de Chantal se împarte în mod firesc în trei părţi, dintre care doar ultima e rezervată examinării studiilor critice particulare, dar din care primele două constituie un fel de paliere necesare, graţie cărora ajungem la dubla cunoaştere a metodei critice a lui Proust şi a concepţiei generale pe care şi-o făcea el despre literatură. Căci, înaintea lui Du Bos, înaintea lui Sartre, deşi nu înaintea lui Mallarmé, Proust face parte dintre cei care şi-au pus întrebarea esenţială : Ce este literatura ? Iar pentru

Proust răspunsul la această întrebare depinde în întregime de un anumit mod al său de a aborda faptul căruia vrea să-i cunoască semnificația.

Nimic nu e mai interesant decît de a-l aborda pe Proust în chiar modul în care el abordează operele literare. La începutul *Căutării*, ca și în primele pagini din *Jean Santeuil*, există de fiecare dată un cititor pasionat care ia parte la viața operelor în lectura cărora se scufundă. Așa trebuie să-l concepem pe Proust însuși, cititor atît de total dăruit față de ceea ce-i stăpînește atenția, încît e cu neputință să nu trăiască pe cont propriu, după ritmul poemului ori al romanului care își exercită dominația asupra lui. „Cînd tocmai am terminat o carte, constată el, vocea noastră interioară, care a fost disciplinată pe toată durata lecturii urmărind ritmul unui Balzac, al unui Flaubert, ar vrea să continue să vorbească la fel ca ei“ [1]. Această voință de a prelungi în sine ritmul gîndirii celuilalt este actul inițial al gîndirii critice. Gîndire a unei gîndiri, ea nu poate exista decît conformîndu-se mai întîi unui mod de a fi care nu e al său, devenind, oarecum fizic, mișcarea după care o altă gîndire se formează, purcede și se exprimă. A te regla pe tine însuți după *tempo*-ul autorului pe care îl citești, înseamnă mai mult decît a te apropia de el, înseamnă a i te încorpora, a adera la modul lui cel mai intim, cel mai secret, de a gîndi, simți și trăi. „În toate artele, spune Proust, există o apropiere a artistului de obiectul de exprimat.“ [2] În toate artele există o invitație la identificarea cu cel care s-a identificat cu obiectul pe care îl exprimă. Or, cum se poate realiza aceasta, dacă nu reluînd pe cont propriu felurile de a fi ale autorului pe care îl citești ? A citi înseamnă „a încerca să recreezi în tine însuți“ [3]. Înseamnă, ca să reluăm și o altă expresie a lui Proust, „a încerca să mimezi în adîn-

[1] *A Ramon Fernandez*, 1919.
[2] *Prefața la Tendres Stoks.*
[3] *Pastiches et Mélanges*, p. 195.

cul tău"[4] gestul creator pe care cartea ni-l dezvăluie și ne îndeamnă să-l imităm.

Dar ce este acest gest reluat, copiat, reînceput? Nu este încă actul critic. Totuși este amorsa lui, schița, sau, ca să-i spunem pe nume, *pastișa*. Dacă Proust, din primele timpuri ale vieții sale mondene, se lasă atît de frecvent în voia plăcerii de a face „imitații", trebuie să înțelegem că e din cauza caracterului cu adevărat fundamental al acestei prime activități a spiritului. Cine imită încetează să existe prin sine însuși. El evadează din rețeaua rutinelor mentale, care amenință să-l țină veșnic captiv, intrînd prin singura poartă posibilă (căci conversațiile cu celălalt și observarea externă a acestuia nu servesc aici la nimic) în această lume ciudată, cea mai fascinantă dintre toate, întrucît e cea mai deosebită de a sa proprie, e universul lăuntric în care o altă gîndire își are comorile și temeliile. A imita, a mima, a pastișa nu înseamnă încă a „critica", dar înseamnă a *asemăna*, a *repeta*, două acțiuni care constituie primul „timp" al gîndirii critice. Proust a înțeles admirabil acest lucru. Cea mai mare învinuire adusă lui Sainte-Beuve este că acesta rămînea în mod viclean la punctul său de vedere, că refuza să se plaseze în starea în care era situat autorul pe care îl comenta și refuza să îi adopte punctul de vedere.

Dar adevărata lectură, lectura critică, nu constă într-o simplă pastișă. A te identifica cu ceea ce citești înseamnă a te afla deîndată transferat într-o lume aparte, lume în care totul e straniu și unde totul poartă, cu toate acestea, caracterul celei mai mari autenticități. Totul pare atunci că posedă și o individualitate radicală. A pastișa un autor înseamnă a îmbrățișa în el deopotrivă ceea ce este trecător ca și esențialul, înseamnă a consimți să fii în altcineva decît tine, tot ceea ce meschinăria capricioasă a spiritului ori varietatea imprevizibilă a evenimentelor tind prea adeseori să ne facă să devenim.

Atunci, pentru a scăpa de această mediocritate și de această dezordine, pentru a găsi în interioritatea altuia,

[4] *Chroniques*, p. 93.

ca într-un pămînt necunoscut, un drum care să conducă spre locurile esențiale, ce trebuie să facem ? Aici se plasează cea de-a doua mare descoperire a lui Proust. Această descoperire — nu e lipsit de importanță s-o spunem — precede cu mulți ani elaborarea marii sale opere romanești. O găsim formulată încă din 1900 într-un text destinat să devină introducerea la una din operele lui Ruskin, pe care Proust îl traducea în acel moment. „Dacă în cursul acestui studiu, scrie Proust, am citat atîtea pasaje din Ruskin scoase din alte lucrări decît *Biblia de la Amiens*, iată motivul. A nu citi decît o carte a unui autor înseamnă a nu avea cu acest autor decît o întîlnire. Or, stînd de vorbă chiar o dată cu o persoană, poți să-ți dai seama de ceea ce o particularizează. Însă numai prin repetarea unor caracteristici în împrejurări variate poți recunoaște că aceste caracteristici sînt și esențiale." [5] În optica lui Proust, nu pătrunzi deci cu adevărat în opera unui autor decît în momentul în care, după ce ai citit din el o primă scriere și ai început să citești o a doua, percepi în aceasta din urmă unele trăsături identice cu cele găsite în prima. În materie de critică, nu există cunoaștere decît grație unei recunoașteri. Cînd citești doar un volum dintr-un autor din care nu mai cunoști nimic altceva, nu cunoști nimic, nu știi cum să deosebești ceea ce este important de ceea ce este întîmplător. Numai perceperea unor forme asemănătoare în împrejurări noi ne poate dezvălui că aceste trăsături au ceva esențial. Astfel, cunoașterea propriu-zis critică pe care o putem avea despre literatură (sau despre alte arte) nu e deosebită de cea pe care o dobîndim despre noi înșine ori despre alții, deoarece ea se sprijină, în amîndouă cazurile, pe o experiență deja trăită, dar a cărei însemnătate e greu de evaluat pînă în momentul în care e repetată. A înțelege înseamnă a citi, dar a citi înseamnă a reciti ; ori, mai exact, înseamnă a încerca din nou, cu ocazia unei alte cărți, sentimentele pe care precedenta

[5] *Pastiches et Mélanges*, p. 107.

nu ni le-a procurat decît în mod imperfect. Așa cum există un timp *regăsit*, există deci o legătură *refăcută*, o experiență *retrăită*, o înțelegere rectificată ; iar actul critic prin excelență este cel prin care, prin mijlocirea totalității unei opere recitite, descoperi retrospectiv frecvențele semnificative și obsesiile revelatoare.

A critica înseamnă, așadar, a-ți aduce aminte. Proust numește această amintire critică „a-l înzestra pe cititor cu o memorie improvizată“ [6]. Datorită acesteia, cititorul nu se mulțumește cu ceea ce îi comunică scrierile luate separat. El acordă mai puțină atenție perfecțiunilor secundare, celor care nu au drept scop decît să satisfacă, în fiecare operă în parte, exigențele particulare pentru care a fost scrisă și care nu se vor mai regăsi altundeva. Acum, dimpotrivă, toată atenția sa se îndreaptă spre ceea ce apare în opera totală *între* diferitele scrieri care o alcătuiesc. La fel cum, mai tîrziu, în romanul proustian, eroul, recapitulîndu-și existența, va distinge în ea asemănări între anumite momente privilegiate, tot astfel, în critica proustiană, ceea ce transpare, grație mulțimii lecturilor comparate, este „fixitatea elementelor componente“.

Fără îndoială — și nimeni nu știe acest lucru mai bine decît Proust — e zadarnic să speri, de la toate aceste opere, *revelarea totală* a *operei totale*. Ele nu sînt niciodată decît versiuni incomplete ale ei, asemeni acelor tablouri ale lui Vermeer sau Elstir, care sînt simple reprezentări fragmentare ale universului acestor doi pictori. Astfel, scriitorii pe care îi citim reușesc să ne ofere de obicei numai o imagine fragmentată a lumii mentale al cărei ansamblu n-au încetat totuși să vrea să ni-l înfățișeze. Uneori totuși, însă atît de rar, cutare scriitor, cutare artist reușește să ne transmită o cunoaștere mai puțin incompletă a lumii sale lăuntrice. Sau, mai degrabă, printr-un act creator, printr-o operație de sinteză mai comprehensivă decît toate celelalte, el sfîrșește prin a conferi o unitate retrospectivă pluralității de fragmente în care constase opera sa pînă atunci. Aceasta capătă

[6] *Id.*, p. 109.

atunci o dimensiune nouă, i se dezvăluie lui și nouă în volumul și densitatea sa. E cazul lui Balzac, al lui Hugo, al lui Michelet, în *La Comédie Humaine (Comedia Umană)* în *La légende des siècles (Legenda secolelor)*, în *Histoire de France*. Dar cel mai adesea, neajungînd la acest stadiu ori neglijînd să-l exprime, această unificare retrospectivă poate fi săvîrșită printr-un act de lectură totală a operei, lectură făcută de către o altă persoană. Acest act de lectură totală este, încă o dată, eminamente actul critic. Act prin care apare în opera criticată, datorită asemănărilor ce se afirmă în ea, o unitate tardivă însă iluminatoare, „unitate ulterioară între niște bucăți ce nu mai trebuie decît să se reunească“ [7].

Aceasta e, așadar, sarcina criticului, așa cum o concepea Marcel Proust, chiar cu multă vreme înainte de a-și începe misiunea de romancier. Or, aceste două misiuni se aseamănă. Dacă, așa cum s-a spus, și cum a spus-o Proust însuși, romanul său nu capătă o semnificație decît în măsura în care cititorul înaintează în el, însă *de-a-ndăratelea*, tot așa o critică proustiană nu poate fi decît demersul prin care o gîndire cititoare, scufundată în dezordinea aparentă de care face dovadă mai întotdeauna ansamblul lucrărilor aceluiași autor, descoperă în el, înaintînd la rîndul lui de-a-ndăratelea, temele comune tuturor lucrărilor sale. Critica, în ochii lui Proust, fără ca el să pronunțe dealtfel acest cuvînt, se dovedește a fi, așadar, în mod necesar *tematică*. Proust este pur și simplu primul critic care și-a dat seama de acest adevăr fundamental. El este întemeietorul criticii tematice.

[7] *Recherche*, III, p. 161.

V

CRITICII DE LA N.R.F. *

I

La Nouvelle Revue Française n-a fost doar o antologie de minunate texte literare. Ea a fost şi receptacolul unei întregi serii de articole critice, semnate de Thibaudet, Du Bos, Rivière, Fernandez. Primul în timp şi poate în rang dintre aceşti critici este Albert Thibaudet, autor al *Reflecţiilor despre literatură*. Aceste studii apărute lunar în revistă între 1920 şi 1935 dovedesc prin numărul lor, prin abundenţa observaţiilor şi extraordinara diversitate de ton şi de subiect, flexibilitatea unui spirit gata să îmbrăţişeze, cu o egală pasiune de a înţelege aspectele cele mai opuse ale vieţii literare a epocii sale, şi chiar să surprindă în amănunt, cu o ubicuitate de inteligenţă cu adevărat universală, furnicarul relaţiilor simultane ce o compun. Pentru Thibaudet, actul critic începe printr-o adeziune imediată, totală şi fără rezerve la gîndirea celuilalt : e o mişcare de emulaţie care visează să egaleze gîndirea critică, să ia parte la aventura ei, să o însoţească pe un traiect care o supune multor ecouri. Critică ce ar concepe „extrema ambiţie de a zămisli geniul, de a zămisli, îmbrăţişînd mişcarea creatoare care i-a format pe un Shakespeare, un Hugo, un Da Vinci...“ [1] La fel, „idealul omului care citeşte şi care scrie despre ceea ce citeşte,

---

* *La Nouvelle Revue Française (Noua Revistă Franceză)*, publicaţie literară mensuală, fondată în 1909 de A. Gide, J. Copeau, J. Rivière.

[1] *Physiologie de la critique*, p. 197.

remarcă în altă parte Thibaudet, [este] de a coincide cu spiritul creator al romancierului și, mai mult încă, cu spiritul creator al romanului considerat ca gen" [2].

Acest ultim cuvînt e revelator. El ni-l arată într-adevăr pe critic nerăbdător să se identifice nu numai cu opera particulară, de lectura căreia e absorbit, ci chiar, dincolo de aceasta, cu ansamblul de asociații livrești pe care le trezește imediat în el. Insațiabil și totodată expeditiv în lecturile sale, Thibaudet nu se închide în operă nici un minut mai mult decît trebuie, el se grăbește să n-o mai considere în ea însăși, ci în acordul sau dezacordul său cu un mediu sau cu un gen ; iar din acest moment nu opera e aceea care-l interesează, ci afinitățile sau deosebirile care se descoperă în ea cu o mulțime de alte opere anterioare ori contemporane, similare ori contrastante, independente ori complementare, a căror evocare devine un capitol stufos de istorie și geografie literară : „Aceea dintre misiunile criticii profesionale în care ea reușește cel mai bine, în care ea singură e în stare să reușească, este funcția de înlănțuire, de ordonare, de prezentare a unei literaturi, a unui gen, a unei epoci, în starea de succesiune, de tablou, de existență organică și vie... [Această critică] consideră operele sub înfățișarea comuniunii pe care o alcătuiesc împreună cu alte opere" [3].

Opera particulară este aici *deplasată*, scoasă din locul său propriu în care nu trăiește decît cu sine însăși, transpusă într-un mediu social poate conform, dar poate și contrar adevăratei sale naturi ; ea este prezentată nu în sine, ci în sînul unei rețele de influențe. „E bine să cunoaștem un individ, pe noi înșine ori pe altul în funcție de *această* multiplicitate, de *aceste* raporturi și de *aceste* conflicte, într-o lume a relativității generalizate... [Acest principiu] ne obligă să considerăm critica însăși ca pe o lume de indivizi parțiali și părtinitori, în relație cu puncte de vedere izolate și limitate, care se completează reciproc

[2] *Le liseur de romans*, p. XXX.
[3] *Réflexions sur la critique*, p. 135.

şi pe care geniul social le constrînge aproape la o armonie."[4].

Astfel, critica literară trece deci de la analiza psihologică la sociologie, ea e rînd pe rînd intimistă şi stăpînită de o nevoie de generalizări istorice şi sociale. Acestea sînt cele două laturi, feminină şi masculină, ale criticii lui Thibaudet. „La limita lecturii critice masculine, spune Thibaudet vorbind despre autorul *Doamnei Bovary*, se află situarea lui Flaubert în seria literară a romanului francez..." [5] Pe scurt, intuiţia primă a criticului, care-l făcea să pătrundă, ca să spunem aşa, instantaneu în interiorul operei criticate, cedează apoi unei nevoi de clasificare şi de explicare cauzală, care înlocuieşte sesizarea intuitivă a operei prin făurirea unui lanţ şi construirea unui tablou sinoptic în care, de bine de rău, opera se aşază la rangul său, în momentul şi la locul său, printre alte lucrări ale aceleiaşi epoci. Astfel că, în chiar măsura în care gîndirea lui Thibaudet devine mai pe larg conştientă de întreaga varietate a relaţiilor care se întrepătrund în jurul operei criticate, ea devine în mod firesc mai puţin susceptibilă de a coincide cu acest centru viu în care începuse totuşi să se situeze ; trecînd astfel din centru la periferie şi dinlăuntru în afară, printr-un proces care o îndepărtează tot mai mult de realităţile lăuntrice şi individuale în care îşi găsise totuşi punctul de plecare şi inspiraţia sa dintîi. În concluzie, critica lui Thibaudet, însufleţită de o mişcare esenţialmente excentrică, sfîrşeşte invariabil prin a întoarce spatele la ceea ce este fondul şi substanţa adevăratei critici, adică actul de conştientizare a conştiinţei celuilalt.

II

Excentricităţii lui Thibaudet trebuie să i se opună concentricitatea celorlalţi critici de la N. R. F. şi îndeo-

[4] *Id.*, p. 143.
[5] *Le liseur de romans*, p. XXX.

sebi Jacques Rivière și Charles Du Bos. Contrar autorului *Reflecțiilor despre literatură*, nici unul nici celălalt nu cedează vreodată ispitei de a se dispersa în zonele externe ale vieții sociale. Actul literar rămîne pentru ei, de la un capăt la altul, ceea ce este, adică acea stranie activitate creatoare continuîndu-se în propriul său regat, și la care, cu riscul de a-și vedea imediat retrasă înțelegerea și plăcerea, criticul nu trebuie să înceteze nici o clipă să participe. Este pentru întiia oară cînd, nu în mod excepțional, ci într-un mod general și permanent, apare în Franța o gîndire critică ce nu mai este informatoare, judecătoare, biografică ori egoist hedonistă și care se vrea duplicatul spiritual al operei studiate, transpunerea integrală a unui univers al spiritului în interiorul unui alt spirit.

Nimic mai caracteristic, în legătură cu aceasta, decît acel efort repetat al lui Rivière de a ajunge să se identifice cu opera asupra căreia încearcă să se concentreze. Și aceasta pentru că speră un sprijin de la ea, un ajutor spiritual, transmiterea unei energii de susținere. Luat aparte, în absența sprijinului vital care este pentru el inspirația venită din afară, Rivière e un suflet în exclusivitate conștient de propria lui slăbiciune. Contrar impresionismului voluptuos al lui Jules Lemaître, totul începe la el cu rușinea, cu sentimentul insuficienței sale :

> Sînt de acum înainte incomplet, insuficient mie însumi, nu voi mai găsi în mine o rațiune suficientă... *Am nevoie de o altă existență decît a mea.* [6]

Activității critice a lui Jacques Rivière nu trebuie deci să i se caute o altă rațiune de a fi decît nevoia care îl îndeamnă să ia din afară ceea ce nu poate găsi înăuntru. Totul depinde la început nu de o energie proprie, descoperită înlăuntrul său și în posesia căreia făptura ce o simte se află o dată pentru totdeauna, ci de un ajutor intermitent, conferit din exterior, și de care depinde în întregime fără să-i poată determina totuși sursa. Tot ce poate face e de a deveni ductil la ceea ce, în anumite

[6] *Carnets de captivité. De la sincérité*, p. 106.

momente privilegiate, se manifestă în el. Rivière e cel ce acceptă fără rezistență, ba mai mult, cu o bucurie umilă și recunoscătoare, să *devină* ceea ce îi impune o voință externă, care acceptă cu încîntare să-și schimbe sufletul cu un altul. La cel mai neînsemnat sentiment de afinitate pe care i-l inspiră o prezență străină, personalitatea lui se deschide, se estompează : „Rîd de mine, scrie el, cînd mă uit la înspăimîntătoarea mea plasticitate. Îndată ce găsesc o gîndire care seamănă cu a mea, mă las în voia ei. Iau toate contururile pe care mi le impune“ [7].

Faptul că Rivière a debutat cu o lucrare de diplomă scrisă despre Fénelon este tipic. Gîndirea lui nu e nimic altceva, într-adevăr, de la început și vreme de mulți ani, decît un chietism critic. Ea e ca un bulgăre de ceară care ia toate formele.

Totuși, maleabilitatea cu care se împrumută celui care o influențează, nu are ca efect faptul de a o metamorfoza rînd pe rînd și total în miile de forme succesive care vin să o solicite. Minunat de maleabilă gîndirea lui Rivière nu are o suplețe echivalentă cu capacitatea sa de mlădiere. O anumită lentoare ori stîngăcie, ori insidioasa piedică a unui scrupul o face să întîrzie.

Această gîndire se străduiește zadarnic, ea pierde întotdeauna foarte mult timp pentru a se apropia de obiectul său. Ezitarea, timiditatea, teama opunîndu-se dorinței de a intra în contact, în sfîrșit, ignoranța relativă în care se află gîndirea față de ceea ce caută să cunoască, fac să apară de la bun început, între ea și opera studiată, o distanță pe care trebuie s-o străbată, ceea ce nu poate face dintr-odată și fără tatonări :

> Cînd se enunță în prezența mea o părere ce nu e a mea, încerc un moment de ezitare, în timpul căruia gîndirea mea caută automat, prin simplu reflex, răspunsul. Nu pentru că acest fapt ar fi încă nedeterminat, ci pentru că ea încearcă să se plaseze în direcția cea bună. Ea tatonează mental lunga cla-

[7] *A. Fournier*, 12 octombrie 1905.

viatură a ideilor, ca să găsească locul de unde trebuie să înceapă. [8]

Astfel, la Rivière, mișcarea gîndirii critice nu constă deloc într-o participare imediată la demersurile și evoluțiile obiectului însuși, ci în înaintarea particulară a subiectului spre obiect. Nu e o surprindere imediată a obiectului de către gîndire, nu e un racursiu ori o privire panoramică pentru a-l îmbrățișa imediat, ci dimpotrivă, o lentă și nesigură înaintare ce pare a depinde mai puțin de perspectivele de ansamblu oferite de puterea optică, cît de informațiile mai sumare transmise de simțuri mai puțin perfecte. Nu la vedere, ci la pipăit se referă cel mai adesea experiența rivierească :

> Nu-mi place, nu înțeleg, nu cred decît ceea ce ating, decît ceea ce e pe măsura simțurilor mele și sub mîna mea, și care-mi lasă un gust pe buze... Nimic nu-mi este dovedit decît prin contact. [9]

S-ar spune că la Rivière progresul cunoașterii urmează o cale care e aceea pe care o apucă de obicei nu cei care văd, ci orbii ; înaintare pe pipăite, urmată de un contact fizic și de explorarea suprafețelor ; apoi dificila și neîndemînatica pătrundere a unei realități opace, obscura afundare a gîndirii într-o materie ce-i rezistă, cel puțin prin aceea că impune o serie de amînări efortului de elucidare.

Aceasta este caracteristica principală a criticii la Rivière. Lucru ciudat, valoarea ei constă mai puțin în ceea ce descoperă cît în raportul pe care reușește — atît de anevoios, dealtfel ! — să-l stabilească între ea însăși și ceea ce descoperă. În acest soi de corp-la-corp, de îmbrățișare imperfectă, îi este nemaipomenit de greu să desprindă obiectul din întunericul în care se ascunde, să proiecteze asupra lui un minimum de lumină. Cu toate acestea tocmai din cauza rezistențelor, a dificultății pe care o întîmpină în a se adapta la ceea ce explorează, ea face să-i apară, aproape fără voie, textura, granulația,

---

[8] *À la trace de Dieu*, p. 167.
[9] *À Claudel*, 19 aprilie 1908.

soliditatea, şi aduce astfel cîteva informaţii valabile asupra naturii semi-materiale a acestei lumi ale cărei aspecte e oarecum constrînsă să le recunoască mai întîi fizic. De aceea, la Rivière, activitatea critică începe mai întotdeauna prin analiza unei experienţe corporale ; chiar atunci cînd, ca în textul următor despre imaginile din poezia lui Claudel, ea ajunge în cele din urmă la perceperea unei realităţi supracorporale :

> Aceste imagini nu sînt doar vizuale : noi le percepem prin toate simţurile deodată ; ele urcă, cresc, ne învăluie, ne comunică vibraţiile lor, şi, în timp ce ne scaldă întreg trupul cu un val senzual, îşi depun în sufletul nostru secreta semnificaţie. [10]

Puţini critici se dovedesc atît de senzuali. Te gîndeşti la senzualismul filosofilor din secolul al XVIII-lea ; însă experienţa simţurilor nu se prelungeşte aici într-o activitate intelectuală, ea se limitează la propriile sale revelaţii, se mulţumeşte să fie o formă de cunoaştere tulbure, luminînd slab zona indecisă dintre trup şi suflet : critică ce se află la jumătatea drumului dintre experienţa fizică şi cunoaşterea morală, pe jumătate scufundată în obiectul ei, dar rămînînd încă pe jumătate afară.

Pe scurt, la Rivière, gîndirea pare să sufere mereu de o anumită insuficienţă. Uneori ea devine conştientă de ea însăşi în singurătatea sa şi încearcă atunci, după cum am văzut, un crud sentiment de deficienţă. Alteori ea încearcă să se perfecţioneze identificîndu-se cu vreo altă gîndire, dar identificarea nu e niciodată deplină, gîndirea celuilalt se sustrage parţial în profunzimea ei. Astfel, conştiinţa critică lasă să apară incapacitatea sa de a coincide total cu conştiinţa creatoare, apare un decalaj care e semnul unei noi insuficienţe şi al unui eşec. S-ar zice că în această misterioasă aventură a spiritului, pe care o constituie comunicarea între gîndiri şi căreia Gabriel Marcel îi dă numele de intersubiectivitate, Rivière nu poate înainta dincolo de o anumită limită. El se opreşte mereu prea devreme, din lipsă de resurse, din lipsă de energie. Şi,

[10] *Études*, p. 71.

citindu-l, nu poți să nu te gîndești că marile descoperiri critice i-au fost interzise din cauza unei penurii inițiale a gîndirii și poate și a zgîrceniei cu care i-au fost acordate anumite haruri ori inspirații de care depindea.

III

Nimic mai puțin parcimonios, dimpotrivă, decît darurile care copleșesc geniul prietenului și emulului său literar, Charles Du Bos. Totuși, la prima vedere, aceste două gîndiri critice nu sînt lipsite de asemănare. La unul ca și la celălalt, aceeași maleabilitate, aceeași absență inițială a formei proprii. La Du Bos, spre deosebire de ceea ce găsim la Rivière, nici un sentiment de imperfecțiune nu însoțește totuși conștiința acestei prime carențe. Dimpotrivă, lipsa personalității proprii apare aici mai degrabă ca un avantaj decît ca o tară sau slăbiciune, ca o stare preliminară indispensabilă dobîndirii de excepționale bogății.

Totul începe la Du Bos printr-un fel de dezgolire. În așteptarea vreunui eveniment, sufletul se înfățișează sieși și celuilalt sub forma unei tabula rasa. Nu pentru că, găsindu-se astfel despuiată, gîndirea ar crede că renunță cîtuși de puțin la ceea ce e esențial ; ci mai degrabă pentru că devine intens conștientă de lipsa ei inițială de originalitate, de absența oricărei caracteristici proprii, sau, ceea ce înseamnă aproape același lucru, de facultatea sa — oricare ar fi particularitățile superficiale pe care le posedă în mod provizoriu — de a le altera total și imediat îndată ce ocazia îi prezintă altele, chiar pofund diferite, chiar de semn contrar. Astfel că ceea ce ne frapează în primul rînd la Du Bos, e o fluiditate de gîndire mai neobișnuită chiar decît la prietenul său André Gide. „Nu sînt oare pe de-a-ntregul lichid ?“, scrie el în Jurnalul său.[11] Lichiditate primă, cu adevărat infinită, și care la Du Bos nu se înfățișează deloc ca un defect ori ca un ob-

[11] *Journal*, septembrie 1924.

stacol. Aceasta ar fi mai degrabă o calitate negativă : Ca să folosim limbajul lui Du Bos însuşi, să spunem că, pasivă, atentă, golită în prealabil de orice context şi eliberată de orice „fixaţie", gîndirea se pregăteşte să devină „locul" evenimentelor spirituale ce o vor lua drept teatru sau templu, şi a căror venire, însufleţind-o, determinînd-o, o va face să existe în mod activ.

Să începem deci prin a recunoaşte în Du Bos această facultate impresionantă de a se transforma în „locul stărilor sale" [12]. Simplificare absolută a fiinţei, ce are drept urmare dependenţa ei, în întregime, de evenimentul care va veni s-o scoată din starea sa negativă originară, dar care are de asemenea ca efect, în chiar momentul în care survine acest eveniment în gîndire, de a o deosebi de aceasta, de a face în aşa fel ca *ceea ce are loc* şi *locul* să rămînă, pe plan spiritual, două entităţi provizoriu inconfundabile.

Aceasta e situaţia, în cele din urmă remarcabil de precisă, în care gîndirea lui Du Bos şi ceea ce are loc aici se găsesc de la început angajate. Pe de o parte, exist eu, eu care aşteptam, eu care primesc, eu care depindeam de această primire pentru a renaşte la viaţa spirituală, iar de cealaltă parte, există ceea ce, apărînd pe neaşteptate, are loc în mine şi se serveşte de mine şi de conştiinţa mea pentru a se arăta la lumina zilei. Iar întrucît acestui prim eveniment îi urmează un altul, apoi încă un altul, şi aşa mai departe, existenţa mea îmi apare atunci ca un loc în care se încrucişează, se succed şi se înlocuiesc nişte realităţi mentale permutabile, pe care e de datoria mea să le întîmpin, cărora am misiunea să le ofer spaţiul în care să se poată manifesta şi desfăşura.

„Nu mai sînt o persoană, notează Du Bos, ci locul stărilor mele" [13], iar în altă parte : „Este starea loc de trecere, cea în care nu mai eşti decît gara de joncţiune prin care trec, se perindă, nenumăratele trenuri lăuntrice" [14].

[12] *Id.*, aprilie 1925.
[13] *Id.*
[14] *Id.*, decembrie 1923.

În această optică trebuie considerată activitatea critică a lui Du Bos. La obîrșie ea nu e nimic altceva decît percepția unui anumit influx spiritual care, fără ca spiritul ce-l resimte să i se recunoască cîtuși de puțin drept cauză, se răspîndește în el și îl îmbogățește nespus de mult răspîndindu-se. Totul depinde, așadar, de această invazie inițială. Consecință a unei lecturi, a unei conversații, a unei rugăciuni, a unei meditații asupra unui text, ori numai a uneia dintre acele întîmplări mentale care la Du Bos, ca și la Valéry, echivalează în mod strict cu un har, iată că în gîndirea criticului țîșnește o altă gîndire, gîndirea altcuiva ; și că această gîndire secundă, găsind resurse noi în acest teren nou, se grăbește să crească și să prolifereze.

În chiar termenii lui Du Bos, gîndirea sa se preface în „pur receptacol". Receptacol nu al unei prezențe obiective, ci al însuși principiului subiectiv a cărui putere se face simțită în subiectivitatea celui care-l străbate ori locuiește. Asemeni acelor moluște numite *Bernard-L'Hermite*, care trecînd de la o locuință la alta umplu cu ființa lor și insuflețesc cu activitatea lor noul lăcaș pe care și-l aleg, de cîte ori nu se vede la Du Bos cum unul dintre autorii săi favoriți, una dintre gîndirile sale privilegiate, îi iau literalmente în stăpînire spiritul, modificîndu-l, vitalizîndu-l, făcîndu-l sediul unei noi cariere. Aceasta e singulara identificare săvîrșită de geniul critic al lui Du Bos, geniu care se unește, într-un anumit sens, atît de deplin cu autorul său, încît nu mai există, literalmente, între acesta din urmă și critic, nici cea mai mică diferență de natură, nici chiar de persoană. O aceeași entitate subiectivă își realizează obiectele în cea mai perfectă fuziune. Conștiința criticului și conștiința subiectului criticat nu mai fac decît una : identificare ce seamănă cu cea care se săvîrșește în gîndirea religioasă, deoarece, într-un caz ca și în celălalt, prin dispariția personalității sale proprii, eul ajunge să se predea cu bucurie unei inspirații străine atotputernice, ce pare a se servi de el pentru a-și realiza propriile țeluri. Dar la Du Bos, printr-un paradox neașteptat, acest eu neantizat găsește în însăși

neantizarea sa prilejul unei inepuizabile activităţi personale. Abia a renunţat să simtă şi să gîndească de unul singur şi s-a oferit ca loc unde se săvîrşeşte misterul spiritualităţii celuilalt, că el trebuie să-şi asume această viaţă străină, s-o ia pe seama sa, să facă din ea însăşi viaţa lui. Nimic mai izbitor în această privinţă decît beţia ce pune stăpînire pe Du Bos deîndată ce acceptă să-şi ia drept principiu de viaţă personală gîndirea celuilalt. Iată-l imediat cuprins de o exaltare maximă : exaltare esenţialmente participantă, care îl determină să refacă în sine însuşi, printr-un act *sui generis*, ansamblul demersurilor îndeplinite de gîndirea cu care s-a identificat. El reia, mimează, amplifică, dezvoltă : în aşa fel încît, lăsîndu-se în voia inspiraţiei care-l străbate, nu se mulţumeşte doar să o suporte, ci îi adaugă în cele din urmă un întreg lanţ de variaţiuni personale. În felul acesta, în oglinda măritoare şi multiplicatoare pe care o constituie reflecţia sa, gîndirea celuilalt nu încetează să crească şi să se ramifice. Nu există critică mai fecundă decît aceea a lui Du Bos şi nici o alta care, în virtutea fecundităţii sale, să fie mai ameninţată de saturaţie sau de ceea ce numeşte el însuşi „primejdia nesecătuirii".

IV

Să ne întoarcem acum către cel de-al patrulea dintre marii critici de la N.R.F., Ramon Fernandez. Ceea ce te izbeşte în primul rînd la el este claritatea viziunii. Spre deosebire de ceea ce se remarcă la Rivière şi la Du Bos, percepţia lui critică pare, din primul moment, perfect aţintită. Ea nu are nimic vag, nedesăvîrşit ori incomplet : „Criticii, spune el, sînt nişte spectatori sau nişte cititori a căror viziune e mai la *punct* decît viziunea comună şi care te învaţă să *percepi*, adică să recreezi realitatea operei. Critica este viziunea unei viziuni" [15].

[15] *Sur la critique et l'esthétique littéraire* (articol dactilografiat inedit).

Nu există, așadar, la Fernandez, nimic din tatonarea dintîi a gîndirii, din încetineala și tergiversarea pe care o găseam în critica lui Rivière ; nimic, de asemenea, din dependența totală în care gîndirea lui Du Bos se află la început față de o inspirație venită de altundeva. Critica lui Fernandez se afirmă imediat ca independentă de orice sprijin și sigură de țelurile sale. Ea știe ce vrea și cum să obțină ce vrea. Demersul e chiar de o asemenea siguranță, încît pare să aibă ceva inuman, amintind de precizia meticuloasă cu care insectele își îndeplinesc treburile la care le obligă instinctul. Nu există aici nici cea mai mică lacună în viziune, nici cea mai mică ezitare în căutare, nici cea mai vagă ambiguitate în judecată. Căci critica lui Fernandez, contrastînd, și asupra acestui punct, cu a celorlalți emuli ai săi, nu se întîmplă niciodată să nu se încheie cu o judecată riguros formulată. Această siguranță extremă în comportamentul critic, Ramon Fernandez a arătat-o încă de la prima sa carte : *Messages (Mesaje)*, publicată în 1926, cea mai bună dintre cărțile sale și care, pe vremea cînd a fost publicată, a făcut senzație din cauza afectării arogante, a rigorii pe care o afișa. Nu se mai întîlnise niciodată în critica literară o voință atît de explicit susținută de a nu tolera nimic în investigație care să nu depindă de o inteligență de tip geometric. Aceasta ne lămurește ceea ce înțelege Fernandez în textul citat mai sus printr-o critică considerată „viziune a unei viziuni". Această viziune ridicată, ca să spunem așa, la puterea a doua, trebuie să manifeste un grad superior de limpezime. Tot ceea ce, în opera analizată, manifestă ceva tulbure, nediferențiat sau echivoc, trebuie înlocuit, în viziunea corespunzătoare pe care criticul o oferă despre ea, printr-o expunere alcătuită din formule foarte clare. Opera va fi înlocuită cu schema ei : schemă rigid despuiată, redactată într-un stil cît mai abstract cu putință, năzuind să facă să apară în locul operei sistemul de legi care-i determină funcționarea.

Nu e deci dificil să găsești în metodele, intențiile și chiar expresiile lui Ramon Fernandez ceva care prevestește structuralismul. Dar aceasta ne îndepărtează de cri-

tica de identificare pe care am distins-o la ceilalți critici ai grupului N.R.F., prieteni, dealtfel, ai lui Fernandez, ca Rivière sau Du Bos. Și totuși, la el, ca și la ei, în ciuda fermei sale voințe de a „intelectualiza" literatura, totul începe printr-un efort de a face să coincidă gîndirea critică, chiar și la nivelul cel mai umil, la nivelul iraționalului, cu gîndirea criticată. Iată, de pildă, cum descrie Fernandez ceea ce trebuie să fie, în ochii lui, identificarea critică :

> Vei trăi în preajma acestui individ printr-o frecventare directă și cotidiană, fără a-i întreba [mai întîi] pe ceilalți despre el, ca și cum n-ar avea nici familie, nici prieteni, fără să-l întrebi pe el însuși. Îl vei lăsa să trăiască alături de tine, te vei lăsa să trăiești alături de el... te vei întreba îndelung pe tine însuți cu privire la el, căutînd nu idei clare, ci diversele sentimente pe care le încerci prin asociere cînd te gîndești la el... Atunci intimitatea acestei cunoașteri... se va traduce, dedesubtul conștiinței limpezi, printr-o înclinație de a-l imita, de a face înaintea lui gesturile și răspunsurile sale..." [16]

Pe scurt, pentru Fernandez, limpezimea nu e deloc presupusă la autorul pe care îl studiază. Dimpotrivă, ceea ce se așteaptă să găsească e tocmai contrarul. Există un fel de comportament confuz al ființelor și al operelor, la care, pentru a-l înțelege, se cuvine mai întîi să iei parte. Ca printr-o lornetă pe care nu ai reglat-o încă, prima vedere pe care o ai despre universul celuilalt este o „viziune" tulbure pe care trebuie să o rectifici printr-o punere la punct ce nu e posibilă decît așezîndu-te în perspectiva persoanei pe care o studiezi. Dar este această ființă cu adevărat o persoană ? A-ți însuși gesturile, înclinațiile, acțiunile sale, nu înseamnă oare a te pierde în dezordinea unei gîndiri anarhice, impersonale, haos de activități divergente din care nu răsare niciodată imaginea unei persoane ? Or, nimic nu e mai grav în ochii lui Fernandez decît o asemenea eventualitate, căci ea ar duce

[16] *Id.*

la neputința inteligenței de a ajunge să găsească un principiu de inteligibilitate în ceea ce studiază. Autorul criticat ar fi atunci literalmente de negîndit, de necriticat. Trebuie deci ca întregul efort al gîndirii critice să năzuiască la a face să apară în dezordinea unei vieți, ori a unei opere, principiul rațional secret care, stînd la baza activităților lor, ar deveni în același timp fundamentul personalității ce s-ar cristaliza în jurul lui. Analiza critică trebuie întotdeauna să degajeze un centru de unitate psihică. De aceea, ea nu are ca misiune doar să coincidă cu o pluralitate de tendințe dezordonate, ci să perceapă, situîndu-se în nucleul acestora, mobilul profund care le face să se unească. Identificarea este, așadar, înainte de toate, un mijloc de înțelegere și de organizare : „Critica literară, spune Fernandez, are drept scop de a coincide cît mai mult cu putință cu opera, de a-și însuși mișcarea ei creatoare, de a-i imita, *pe planul inteligenței*, demersurile esențiale“ [17].

Imitația ajunge deci nu la o dizolvare în gîndirea sau în viața celuilalt, ci la reconstruirea, pe plan superior, a ceea ce alcătuiește unitatea acestei gîndiri ori a acestei vieți. Actul criticului are ca scop înlocuirea mișcării confuze a existenței printr-o schemă precisă, care este echivalentul ei intelectual.

[17] *Id.*

VI

CHARLES DU BOS

Lui Gabriel Marcel

„În fond, scrie Du Bos în *Jurnalul* său la data de 24 noiembrie 1917, adevărata dificultate este că eu nu gîndesc, — gîndurile îmi vin : *totul îmi este dat*..." [1]

În punctul de plecare nu există deci, la Du Bos, o gîndire personală, nu există o reflecţie antecedentă care ar putea acţiona asupra gîndirii subsecvente, fie în felul unei puteri motoare, fie ca principiu de cercetare. Gîndirea nu apare la el zămislită, fructificată ori propulsată de către alte gîndiri care o preced ; ea nu se alimentează dintr-un anume capital, ea nu e susţinută de către o stare de cuget permanentă. Oricît de surprinzător s-ar părea în cazul unui spirit dotat cu o atît de vastă cultură şi cu o inteligenţă atît de fină, nimic din această cultură şi nici din demersurile acestei inteligenţe nu-i serveşte la formarea gîndirii care ar trebui să se maturizeze în fiecare clipă în el. Fiecare moment e independent de toate celelalte, astfel încît viaţa spirituală a lui Du Bos nu e deosebită, în structura ei, de durata carteziană, după care, dată fiind independenţa momentelor timpului, ar fi zadarnic să contezi pe vreo permanenţă ori precedenţă. Ca să gîndească, Du Bos depinde în fiecare moment de o inspiraţie, de un dar spirtual, care îi este dat în acea clipă şi pentru acea clipă :

> La mine reflecţia nu intră în joc decît asupra unor elemente date, primite, şi nu auto-elaborate. [2] ...In-

[1] *Extraits d'un journal*, Corrêa, 1931, p. 84.
[2] *Journal*, 25 mai 1928, IV, p. 100.

tuiție prealabilă... act intelectual... [care] mi-a apărut întotdeauna și îmi apare în fiecare zi mai mult ca *primit*, dat. [3]

E vorba de a-ți *suporta* condiția, o condiție pe care nici n-ai cerut-o, nici n-ai căutat-o, pe care, în sensul cel mai puternic și mai strict al cuvîntului, ai primit-o. [4]

Condiție singulară a unei gîndiri care are nevoie în fiecare clipă să fie importată, obținută din afară de către spirit, în așa fel încît dacă ea nu-i este dată în clipa în în care o așteaptă, el riscă să rămînă un spirit fără gîndire, un spirit condamnat la vacuitate. Tocmai aceasta este punctul de plecare al lui Du Bos : „Esențialul, spune el — care condiționează însăși pornirea — rezidă în proiecția (cele mai adeseori cu totul involuntară) a unui indivizibil asupra căruia se exercită, *a posteriori*, reflecția" [5]. Dincoace de această proiecție nu există nimic. Nimic, decît o gîndire pîndind, poate în zadar, venirea unei inspirații care îi va permite să gîndească. De aceea, înainte de punerea în mișcare a spiritului, înainte de a surveni factorul care, acționînd asupra lui, îl va înzestra dintr-o dată cu o însuflețire nesperată, ar fi foarte greșit să se presupună altceva în spiritul lui Du Bos decît conștiința însăși a imposibilității în care se află de a gîndi prin el însuși. Dacă impulsul inițial nu-i vine, dacă nu-i vine niciodată, această gîndire e condamnată la așteptare, o așteptare prelungită la nesfîrșit și întru totul asemănătoare acelei stagnări a geniului poetic care, în tinerețe, îl chinuia pe Mallarmé.

„M-am născut la șaptesprezece ani". — E bine cunoscută scurta frază faimoasă care, în ideea lui Du Bos, trebuia să servească de început unei autobiografii, dealtfel niciodată scrisă. Ea nu are ca obiect reliefarea vreunei întîrzieri de formație, a vreunei încetineli în dezvoltarea mentală a unei ființe, ci ne atrage atenția asupra

[3] *Id.*, 14 octombrie 1929, V, p. 204.
[4] *Grandeur et misère de Benjamin Constant*, Corrêa, 1946.
[5] *Journal*, 2 iunie 1931, VI, p. 189.

faptului că naşterea spiritului e precedată de o stare pur negativă de pre-naştere ; stare despre care nu s-ar putea spune decît că fiinţa care suferă din pricina ei suferă de a nu se fi născut încă şi de a nu gîndi. „M-am născut la şaptesprezece ani" vrea să spună : m-am născut după şaptesprezece ani de ne-naştere. Şi dacă atunci, într-un moment anume, această perioadă se termină brusc (aici, sub influenţa lui Joseph Baruzi, care i-a revelat lui Du Bos filosofia lui Bergson) prin fecunditatea unei gîndiri date, a unei gîndiri neieşite din sine, ci venite de la altul, trebuie să recunoaştem, pe de altă parte, că această primă naştere nu devine punctul originar al unei perioade de fecunditate spirituală. Născîndu-se pentru prima dată la şaptesprezece ani, Du Bos va simţi de nenumărate ori după aceea nevoia de a se mai naşte. Înainte ca *Jurnalul* şi amplele studii critice să devină, douăzeci de ani mai tîrziu, activitatea admirabil susţinută pe care i-o cunoaştem, de cîte ori nu şi-ar fi putut spune : nu m-am născut încă, aştept mereu să mă nasc. Totuşi, naşterea sa nu depinde de el, şi tot ce va face pentru a o determina nu-i va putea părea decît dăunător sau cel puţin inutil.

A-ţi determina propria naştere spirituală ; în golul oricărei gîndiri, al oricărei obligaţii şi al oricărui cuvînt, să te străduieşti să gîndeşti, să scrii, să vorbeşti. Oare nu acest lucru a încercat să-l facă Du Bos în acei lungi ani de neputinţă şi de pre-naştere, cel puţin o dată, cu o emoţionantă răbdare ? Se ştie că *Jurnalul* începe cu cîteva fraze copiate din nou, zi de zi ; singurele rînduri pe care Du Bos le-a putut aşterne atunci pe hîrtie şi care, prin caracterul repetitiv aproape maniac de care dau dovadă ne-ar face să ne gîndim la o obsesie ţinînd de vreo nevroză dacă n-ar trebui să vedem în ele doar silinţa disperată a unei fiinţe căreia darul gîndirii — şi înţeleg prin aceasta darul gîndirii creatoare — îi este refuzat pentru o foarte lungă perioadă şi care, confruntată cu acest refuz, chinuită de lipsa ajutorului indispensabil, se sforţează cu încăpăţînare s-o remedieze, şi aceasta cu ajutorul celui mai umil procedeu, înlocuind inspiraţia absentă cu desfăşurarea mecanică a cîtorva fraze învăţate

pe dinafară ; ca și cum — „folosindu-se de șiretlicuri pentru a ajunge să se strecoare din nou în curentul unei activități, oricare ar fi ea“ [6] — recopiind în partea de sus a unei pagini și la începutul unui nou caiet anumite fraze-fetiș, spiritul ar putea să-și dea sieși un impuls magic și să declanșeze alte fraze, alte idei care, succedîndu-se, înlănțuindu-se, curgînd în sfîrșit de la sine, l-ar face să iasă din marasmul său.

Dar impulsul magic se arată ineficace. Tentativa de autonaștere se dovedește zadarnică. Du Bos își dă seama de acest fapt și se resemnează. Ceea ce va prevala la el este totala supunere față de inspirația venită din afară. Du Bos este dintre aceia care știu, dintr-o experiență adesea dureroasă, că duhul suflă unde vrea și cînd vrea. De aceea, el se întoarce uneori, nu fără un sentiment de afinitate cu totul aparte, spre anumite ființe la care simte o asemănare cu sine însuși, ca Maurice de Guérin sau Jacques Rivière. Aceasta pentru că regăsește în ei ceea ce consideră ca prima caracteristică a propriei sale gîndiri ; pasivitatea conștiinței care se surprinde mai întîi nu în puterea, ci în slăbiciunea ei. Ca și Guérin, ca și Rivière, Du Bos este o ființă care începe prin a experimenta umilința condiției sale originare. El face parte dintre aceia care devin conștienți de ei înșiși într-o stare de dependență și de insuficiență. Penurie primă, în care nu trebuie să se vadă un defect sau un viciu al spiritului, ci dimpotrivă ! Dintr-o dată și cu mult înainte de a se angaja pe drumul care îl va duce la convertire, Du Bos își dă seama că nu-i este dat să vorbească prin sine însuși, că trebuie să lase mai întîi să vorbească în el o voce pe care o recunoaște ca fiind superioară vocii sale. Mai întîi el nu trebuie să facă nimic altceva decît să o asculte. Și ca s-o asculte bine, trebuie să facă liniște în el, să adopte o atitudine de totală receptivitate. Pasivitate inițială, pe care Du Bos o practică de la început ca din instinct, dar al cărei exemplu l-a putut afla la marii maeștri ai spiritualității. Să nu ne întrebăm

[6] *Id.*, 25 mai 1925, II, p. 364.

totuşi încă de ce natură este acea altă viaţă care vine să pună stăpînire pe spirit. Să ne mulţumim mai întîi să-i constatăm caracterul extrinsec şi renunţarea la orice viaţă personală ce pare s-o ceară de la cel care o primeşte.

Din clipa cînd, în *Jurnalul* lui Du Bos, se manifestă o anumită trezire a spiritului, urmînd repetiţiilor sterile, trezirea se datorează unor acţiuni externe de acest gen, determinînd părăsirea de sine în voia gîndirii animatoare. În 1911, într-unul din primele fragmente inedite ale *Jurnalului*, citim însemnarea următoare: „În toate aceste zile m-am gîndit mult la Browning. Nu simţisem încă niciodată pentru el acel elan de admiraţie care, într-o clipă privilegiată, ne predă şi ne abandonează definitiv puterii unui artist“ [7].

E cunoscută admiraţia pe care Du Bos o va păstra pentru Robert Browning. În însemnarea pe care tocmai am citit-o ne e îngăduit, oarecum, să asistăm chiar la naşterea acestui sentiment. Însă nu aceasta ne interesează aici, nici chiar faptul că inspiraţia străină se manifestă, aşa cum se va manifesta de atîtea ori mai apoi, sub forma acţiunii gîndirii celuilalt. Nu, ceea ce trebuie să apară ca semnificativ este faptul că gîndirea cititoare începe pur şi simplu prin a ceda în faţa valului care o invadează. A admira înseamnă a se abandona. Elanul admiraţiei are imediat ca efect, în termenii lui Du Bos, de a-l preda puterii care îl stăpîneşte. Astfel încît viitorul critic nu pare să aibă altă funcţie, în acel moment de mare înţelegere admirativă, decît de a deveni ecoul gîndirii care îl afectează, receptacolul entităţii spirituale ce-l umple cu activitatea sa.

„Stare de pasivitate absolută“ [8], care lui Du Bos îi place să şi-o însuşească mai mult decît pe oricare alta, al cărei echivalent pare să-l găsească în docilitatea cu care poetul sau îndrăgostitul de natură, precum Wordsworth sau Ruskin, se supun inspiraţiilor şi suges-

[7] *Id.*, 28 decembrie 1911, inedit.
[8] *Id.*, 19 octombrie 1929, V, p. 212.

tiilor lucrurilor — ca și cum, pentru a ajunge să primești în cele mai bune condiții darurile spirituale conferite fie de lumea exterioară, fie de imaginile pe care le oferă despre ea poetul, ar trebui să începi nu prin a acționa, ci prin a aștepta, prin a te dezapropria, cum spun misticii, prin a deveni cît mai docil cu putință față de impulsurile variate pe care inspirația le imprimă eului : „Acest sentiment presupune să aștepți, scrie Du Bos, ca, susceptibil de o viață vegetativă aproape continuă, să fii precum *un receptacol deschis*, mereu disponibil, ca lucrurile să-ți fie mai degrabă *date* decît să le ieși în întîmpinare“ [9].

„Poetul, scrie el altundeva (dar n-ar putea spune oare același lucru nu numai despre poet, ci și despre critic, despre sine însuși în calitate de critic ?), poetul e *cel care primește*, mai bine zis, *care suportă*. El este mai degrabă un punct de *intersecție* decît un centru.“ Și adaugă : „Ceea ce vizez eu aici este faptul că poetul e străbătut de lucruri, *more than he originates them*“ [10].

Cît de bine se poate înțelege că-i place Guérin, „deschis din toate părțile,... supunîndu-se cu o deplină ductilitate vocației sale de a ceda trecerea“ ! [11]

O pasivitate atît de completă trebuie să aibă drept corolar o flexibilitate de spirit corespunzătoare. Gîndirea lui Du Bos se aseamănă cu cea a lui Fénelon, în sensul că, la fel ca aceasta din urmă, se pretează la toate formele, își însușește toate felurile de a fi și nu are în sine însăși, ca și apa, nici o caracteristică proprie : inodoră, incoloră, informă, puțin gustoasă, minunat de potrivită, prin urmare, să se identifice cu ceea ce se amestecă în ea. Dar recunoscînd această profundă tendință spre identificare, care e una dintre frumusețile sale, ca și una dintre trăsăturile esențiale ale întregii critici ce purcede astăzi de la Du Bos, trebuie să ne ferim să fim prea repede satisfăcuți de această idee, căci

[9] *Id.*, 15 decembrie 1924, I, p. 384.
[10] *Id.*, 7 noiembrie 1926, III, p. 120.
[11] *Du spirituel dans l'ordre littéraire*, Vigile, 1930, I, p. 240.

ea ar risca să ne ascundă excesul de depersonalizare spre care începe să se îndrepte gîndirea lui Charles Du Bos. Cînd se spune că o gîndire se identifică cu o alta, se presupun de obicei două gîndiri, substanţiale amîndouă, avîndu-şi caracteristicile lor proprii, însă asemănătoare şi activ legate, în aşa fel încît între ele se stabileşte o mişcare, o apropiere progresivă şi o unificare treptată a suprafeţelor, ca între cele două nivele de apă ale unei ecluze. E ceea ce se întîmplă, de pildă, atunci cînd gîndirea critică a lui Marcel Raymond se apropie de cea a lui Rousseau ori Baudelaire, atunci cînd limba lui Jean-Pierre Richard devine analoagă cu cea a poeţilor în al căror univers sensibil s-a introdus. Dar nu la fel stau lucrurile, cel puţin nu tocmai aşa, pentru Charles Du Bos. Gîndirea lui nu-şi asimilează gîndirea străină, nici nu se modifică pentru a-i semăna. Căci aceasta ar însemna să mai presupunem o anumită omogenitate prealabilă între cele două gîndiri, un fel de osmoză care s-ar stabili între ele. Or, ceea ce se întîmplă este diferit. Între gîndirea lui Du Bos şi gîndirea primită de Du Bos, nu există o adevărată reciprocitate. Una este în întregime activă, cealaltă e cu totul pasivă. Primatul elementului străin e atît de total, docilitatea gîndirii receptoare e atît de completă, încît de la una la alta nu există alt raport posibil decît acela al unei maree invadatoare faţă de plaja pe care o acoperă. De aceea, la Du Bos, fenomenul naşterii spirituale, al trezirii fiinţei, începe întotdeauna prin a prezenta acelaşi aspect : cel al unui curent ce străbate sufletul şi-l face, pentru o vreme, sediul activităţii sale animatoare. Ca să folosim aici expresia esenţială de care se slujeşte Du Bos la data de 22 februarie 1922, în urma unei memorabile conversaţii cu Bergson, „persoana" e aici, cu adevărat, *locul şi nimic altceva decît locul pe unde trece, pe care îl străbate curentul spiritual*" [12].

Expresie a cărei origine bergsoniană ar fi incontestabilă, dacă în altă parte Du Bos nu ar pune-o în le-

[12] *Journal*, 22 februarie 1922, I, p. 65.

gătură, în mod explicit, cu spiritualismul critic al lui Henri Bremond. „Henri Bremond, spune el, e cel care a introdus și aclimatizat termenul de *curent* și a arătat în mod admirabil de ce, în această zonă, termenul este indispensabil și singurul potrivit.“ [13] — „Să ne interogăm experiența, iar pentru aceasta, *să ne oferim încă o dată curentului care trece*“, scrie într-adevăr abatele Bremond [14]. Totuși, între Bergson și Bremond afinitățile sînt așa de mari încît nu e deloc surprinzător să-l vedem pe Du Bos luîndu-și bergsonismul în același timp de la sursa directă și de la unul dintre principalii săi afluenți. Oricum, ideea unui curent de gîndire deosebit de ființă, însă pătrunzînd-o și impregnînd-o în mod continuu, e o idee scumpă între toate lui Bergson ; e cea a unei mișcări alcătuite din variații calitative constant schimbătoare, identificabilă cu durata trăită, și care traversează conștiința fără a se fixa. Astfel încît acest curent de gîndire nu poate să apară niciodată, în ochii celui care beneficiază de el, ca fiind rodul spiritului său și nici ca proprietatea sa personală. El e un izvor de viață niciodată definitiv stăpînit, care, venit de undeva și mergînd altundeva, nu face decît să străbată cîmpul pe care-l stropește și însuflețește.

De unde convingerea lui Du Bos că, nefiind sursa a ceea ce gîndește, el nu este decît sediul ei, sau, ca să folosim un termen de care se servește în mod constant, *locul :* „Persoana nu e decît locul pe unde trece, pe care-l străbate curentul...“

Receptacol deci, însă nu rezervor închis ; receptacol comparabil cu bazinul prin care trece, fără să se oprească, o apă curgătoare. Sufletul e locul a ceea ce îl străbate. Locul : acesta e termenul ales cel mai adesea de către Du Bos pentru a caracteriza nu fenomenul mental al cărui subiect este, ci pe sine însuși ca subiect al acestui fenomen. Eu, Charles Du Bos, devin conștient de mine însumi ca loc a ceea ce mi se întîmplă. Nu sînt

---

[13] *Du spirituel dans l'ordre littéraire*, Vigile, 1930, IV, p. 147.
[14] *Prière et poésie*, Grasset, 1926, p. XIII.

ceea ce mi se întîmplă, nu sînt ceea ce survine şi se gîndeşte în mine, nu sînt nici măcar propria mea gîndire, sînt doar cel care e aici pentru ca să survină şi să se scurgă în el, în cele din urmă, gîndirea. Ne-ar fi greu să ne imaginăm o concepţie mai umilă despre conştiinţa umană, o atenţie mai scrupuloasă în a nu-i atribui nimic dincolo de o anumită pasivitate esenţială. Spiritul meu nu e un ansamblu de gînduri, un centru creator de gînduri, el e doar ceva prin care trece gîndirea. Or, iată că Charles Du Bos întîlneşte într-o zi definiţia cea mai impresionantă a acestei concepţii atît de modeste despre realitatea subiectivă a fiinţei în textul unui prieten. La întîi decembrie 1923, în *Revue Musicale (Revista Muzicală)*, vrînd să definească aportul lui Stravinski şi să opună subiectivismului lui Schumann ori al lui Fauré noului obiectivism muzical, Boris de Schloezer scrie că în muzica stravinskiană eul este ca *„un loc de trecere în care realitatea se întrupează muzical"* — frază extraordinar de profundă şi menită unui dublu destin, în virtutea influenţei pe care o va avea asupra a doi gînditori în acelaşi timp prieteni şi divergenţi ca orientare. Cu două luni mai tîrziu, într-adevăr, într-un articol celebru din *La Nouvelle Revue Française*, intitulat *La crise du concept de littérature (Criza conceptului de literatură)* care datează din februarie 1924, Jacques Rivière, citînd elogios textul în care se află această frază a lui Schloezer, o interpretează în mod corect ca fiind definiţia unui nou obiectivism care ar putea fi deopotrivă literar şi muzical. Străduindu-se să surprindă opera în mişcarea prin care elimină emoţia subiectivă, pentru a „face să acţioneze direct lucrurile", gîndirea lui Schloezer îi apare lui Rivière drept mijlocul cel mai sigur de a se sustrage de la toate lucrurile al căror sclav extaziat fusese el însuşi vreme de prea mulţi ani. A uita eul, josnic loc de trecere, pentru a nu mai vedea decît adevărul obiectiv ce se întrupează în el, acesta trebuia să fie, în ochii fostului subiectivist deziluzionat care era Jacques Rivière în 1924, idealul literaturii şi al muzicii

viitorului. Și trebuie să adăugăm că, interpretînd în felul acesta vorbele lui Boris de Schloezer, Rivière nu le denatura cîtuși de puțin, ci extindea doar semnificația care-i fusese dată de autorul său... — Cu alte cuvinte, în acest atac împotriva subiectivismului, Rivière vedea un îndemn de a deveni el însuși un obiectivist. Dar lucrurile nu stăteau deloc astfel pentru Charles Du Bos. Ceea ce trebuia să rețină el din această critică a subiectivismului era determinarea excepțional de precisă a cîmpului alocat de Schloezer conștiinței umane. Da, așa cum o știa el însuși dintr-o experiență intimă mereu reînnoită, conștiința nu era altceva decît un loc spiritual : „loc de trecere" cum spunea Schloezer, „loc pe unde trece curentul", cum scrisese el însuși. Și abia la cîteva zile după publicarea articolului lui Schloezer, într-o pagină a *Jurnalului* său, ea însăși capitală și pe care va trebui s-o comentăm îndelung mai departe, pagină datată 27 decembrie 1923, Du Bos, descriind starea de spirit în care se află atunci, scrie : „Este *starea loc de trecere*, cea în care nu mai ești decît gara de joncțiune prin care trec, se perindă nenumăratele trenuri lăuntrice." [15]

Să nu ne oprim pentru moment la această pluralitate de aspecte ale vieții interioare. Pe urmele lui Ramon Fernandez, Du Bos le aplică expresia bizară de „multiplicitate etalată" [16]. Să reținem acum doar termenii „loc de trecere", care par a fi o combinație a expresiei bergsoniene de curent și a definiției restrictive a subiectului la Schloezer, ca loc mental al lucrurilor. Mai multe expresii analoage vor lua dealtfel naștere direct sub pana lui Du Bos. Într-un text nedatat despre Bergson, pe care nu trebuie să-l confundăm cu cel din *Jurnal* de la 22 februarie 1922, și care a fost publicat în *Culegerea de texte* de la Colombe, găsim fraza următoare : „Unica divinitate e aici sufletul ; *trecerea* acestui *curent spiri-*

[15] *Journal*, 27 decembrie 1923, I, p. 399.
[16] *Id.*

tual a cărui persoană însăşi nu este decît un *loc* care trebuie să se transforme în templu“ [17].

La fel, în Jurnalul din 1 aprilie 1925 se poate releva : „Eu nu mai sînt o persoană, ci locul *stărilor mele*“ [18].

În altă parte, va spune : „Eu nu mai sînt decît *receptacolul vieţii celuilalt*“ [19].

Şi, citînd fraza lui Novalis, după care ceea ce e cel mai pozitiv în toate lucrurile este *Stimmung* *-*ul*, Du Bos aprobă şi adaugă : „Are perfectă dreptate — însă acel Stimmung care ne invadează, al cărui *loc şi pradă* devii“ [20].

Să devii locul şi prada unei gîndiri care, izvorînd în noi, face din noi, dintr-o dată şi cît îi place, sediul mişcării sale itinerante, iată, în fond, pentru Du Bos, dacă nu scopul şi totalitatea activităţii propriu-zis critice, cel puţin principiul şi punctul ei de plecare. Eu, criticul, ori şi mai modest, cititorul, încep prin a lăsa să se reînceapă în mine gîndirea care mă invadează şi pe care mi-o însuşesc. În absenţa mea totală ţîşneşte această realitate. Nimic nu e mai emoţionant la Du Bos decît această primă interiorizare a gîndirii celuilalt, care se împlineşte într-o consimţire a spiritului în care nu există numai o infinită înţelegere receptivă, ci şi capacitatea de a trăi urmînd bătaia pulsului, ritmul inimii, cele mai delicate variaţii organice ale gîndirii astfel retrăite. Nimeni n-a trăit în mod mai ingenios, mai docil, mai exact, într-o interioritate ce nu era a sa : „A trăi într-o intimitate strînsă, şi ca într-o îmbrăţişare, cu unii dintre morţii cei mari ; cei mai ai mei“ [21]. „Să mă pun mereu în locul celuilalt, şi să încerc nu numai să văd, ci în măsura po-

---

[17] *Choix de textes*, La Colombe, 1959, p. 60 — Cf. şi *Journal*, V, p. 44 „Noţiunea de *loc de trecere* este aici foarte importantă în măsura în care trece prin el curentul divin“ — A se vedea de asemenea *Du spirituel*, Vigile, 1930, I, p. 237. „Să fii locul prin care curentul spiritual îşi alege să treacă...“

[18] *Journal*, 1 aprilie 1925, II, p. 335.

[19] *Id.*, 25 iulie 1924, II, p. 149.

* *Stimmung — stare sufletească* (N.T.).

[20] *Cours sur Novalis*, Cahiers Charles Du Bos, VII, p. 8.

[21] *Journal*, 25 septembrie 1924, II, p. 160.

sibilului, să gîndesc și să simt ca el.“ [22] În sfîrșit, vorbind despre unul din prietenii lui cei mai dragi, Gabriel Marcel, despre care se gîndea să scrie o carte : „Era ca și cum se afla în fotoliul din fața mea, vorbea, și ca și cum eu m-aș fi găsit imediat în interiorul a tot ceea ce spunea“ [23].

Din afară spre înăuntru, de la perceperea exterioară a făpturii contemplate la experiența vieții ei intime, nu există deci la Du Bos nici o tranziție. Interiorizarea are loc, ca să spunem așa, dintr-o dată. Dintr-o dată, cel care era în exterior este în interior, dintr-o dată cel care era în propriile sale frontiere se descoperă înlăuntrul unei realități spirituale diferite ; ca și cum apropierea de celălalt, identificarea unei conștiințe cu o alta, nu s-ar face printr-o mișcare de ieșire și de intrare, așa cum te duci dintr-o casă într-alta trecînd pe stradă, ci dimpotrivă, printr-o alunecare directă în interioritatea celuilalt, fără a avea nici o clipă sentimentul că gîndirea critică a avut de trecut vreun obstacol, de dat la o parte vreun înveliș, ca să ajungă în inima intimității spre care tinde de la început ca un corp către centrul său de gravitație. De aceea, cu toate că titlul ales de Du Bos pentru eseurile sale critice este *Aproximări*, puțini sînt termenii ce riscă să fie atît de rău înțeleși, căci nimic nu seamănă mai puțin cu critica lui Du Bos decît o aproximare exterioară, aceea prin care un subiect se apropie fizic de obiectul său. Nu critica lui Du Bos, ci aceea a lui Rivière din prima fază, cel din *Studiile* din 1911, sugerează imaginea unei explorări ezitante a suprafețelor. Critica lui Rivière este o cunoaștere de orb, ea depinde de o aproximare tatonantă, care se face prin pipăit. Însă lucrurile se petrec cu totul invers la Du Bos. De la primul contact, ceea ce îi este dat este intimitatea obiectului de cercetare. Iată-l transportat în chip misterios de cealaltă parte a frontierei ce-i face pe oameni să opună unii altora ecranul aparențelor lor. Nu pentru că între el și

[22] *Id.*, 22 februarie 1922, I, p. 68.
[23] *Id.*, 6 martie 1929, V, p. 66.

noul mediu mental, în care se descoperă, analogia ar fi atît de mare şi trecerea atît de uşoară încît identificarea să fie, ca să spunem aşa, săvîrşită dinainte. Nu ; aşa cum am văzut, aproximarea lui Du Bos nu este o identificare. E mai degrabă o substituire. Totul se petrece ca şi cum Du Bos ar vedea încredinţîndu-i-se bucuria unui suflet deosebit de al său. Înlăuntrul acestuia el înaintează, se afundă, apropiindu-se tot mai mult de un centru care nu e de o natură diferită de regiunile periferice descoperite la început. Astfel Du Bos se apropie urmărind o aproximare al cărei itinerar se află în întregime situat în interiorul celui a cărui gîndire pare că a înlocuit-o cu totul pe a sa.

Aproximare, identificare, substituire... Am spus oare destul ? Evenimentul aproape inefabil ce are loc în critica lui Du Bos e de aceeaşi natură cu orice sacrificiu implicînd o renunţare nu numai la un avut, ci la o calitate fundamentală a fiinţei : dispariţie a eului în faţa unui alt eu, consimţire a spiritului de a lăsa să locuiască în el o spiritualitate străină. A citi un eseu critic de Du Bos înseamnă întîi de toate a nu lua cunoştinţă decît de acea existenţă secundă care deţine întregul loc şi căreia îi este hărăzită orice activitate. Dar aceasta înseamnă, aproape în acelaşi timp, la modul minor şi, ca să spunem aşa, în surdină, a percepe şi prezenţa conştiinţei critice înseşi, transformată în pura receptivitate a vieţii mentale străine care se desfăşoară în ea. Conştiinţă a altei conştiinţe, loc al unui curent de viaţă străin, pasivitate în care se desfăşoară, alienîndu-se, o imprevizibilă activitate. Astfel încît a citi un eseu al lui Du Bos înseamnă a percepe, ca printr-un efect de transparenţă, o interioritate dublă, interioritatea celui care inspiră şi care dăruieşte, interioritate a celui care suferă şi care primeşte. Descriind un asemenea fenomen este dealtfel dificil să nu-i denaturăm semnificaţia exactă. Căci nu e vorba deloc aici, ca de exemplu în narcisism, despre dedublarea de sine într-un subiect şi un obiect. Dimpotrivă, faptul greu de conceput, dar care este esenţa însăşi a evenimentului psihic despre care depune mărturie fiecare *Aproxi-*

mare a lui Du Bos, este manifestarea unei dedublări de o asemenea natură încît cele două elemente care se compun nu încetează să se dezvăluie, și unul și celălalt, în ochii noștri, ca realități pur subiective. Un suflet se întrezărește în transparența unui alt suflet. Un suflet se servește de un alt suflet ca să facă din el lăcașul de cristal în care se lasă văzut cum gîndește, simte, visează. Eul celuilalt ni se oferă nu ca obiect de gîndire, ci ca subiect a ceea ce gîndește, și aceasta totuși în prelungirea și profunzimea unei alte gîndiri, ce e aici un fel de subiect. Situație aproape imposibil de descris, și încă și mai dificil de conceput, și care pentru Du Bos e totuși situația gîndirii critice prin excelență. E ca și cum în planul secund al sufletului său, la distanță de sine dar în sine, s-ar descoperi un alt sine, nu mai puțin intim conștient de existența sa proprie, dar la un nivel diferit al vieții conștiente — astfel încît între aceste două euri, între aceste două moduri deopotrivă intime însă nu la fel de profunde de a se simți, se nasc raporturi, se transmit revelații, se înfăptuiește o minunată deschidere de la spirit la spirit.

Raport ce implică totuși, inevitabil, între cel care dă și cel care primește, o distincție specială, o relație de superioritate și de inferioritate. Așa se petrec lucrurile în deosebi în critica lui Du Bos. Dacă este, esențialmente, o critică de admirație și de omagiere, nu e pentru că se înfățișează ca un elogiu exterior adresat vreunui obiect frumos. Nu există aici o judecată măgulitoare emisă din afară asupra unui obiect socotit vrednic de laudă. Critica lui Du Bos, dimpotrivă, e ca un cîntec murmurat de recunoștință. Fiecare studiu al său este mai întîi precedat și dominat de tăcuta receptare a unui mesaj. Totul se petrece ca și cum între gîndirea care dăruiește și spiritul care s-ar recunoaște drept beneficiar al ei, dialogul care s-ar stabili s-ar revela a fi de o natură cu totul specială, cît mai apropiat cu putință de monologul interior, în care, în schimbul șușotit de întrebări și răspunsuri, ceea ce interesează înainte de toate e ceea ce este

revelat şi conferit. De aceea nu e nici o necuviinţă a se compara acest fel de critică şi felul de relaţie pe care îl implică cu *Solilocviile* sfîntului Augustin (atît de dragi lui Du Bos), ba chiar cu *Imitaţia lui Cristos:* opere care îl depăşesc prin obiectul lor, fără îndoială, infinit de mult pe cel al oricărei critici, dar care seamănă cu tipul de critică practicat de Du Bos, în sensul că găseşti în ele, tocmai în unitatea aceleiaşi activităţi, o fiinţă care dă şi o fiinţă care recunoaşte că îi este dat.

Dar această relaţie oarecum verticală, comportînd dubla prezenţă a unui donator şi a unui donatar, a unei superiorităţi coborîndu-se pînă la o inferioritate, nu se regăseşte la Du Bos numai sub forma unei relaţii interumane sau — pentru a folosi expresia lui Gabriel Marcel — intersubiective, între un artist şi un critic. Ea există şi sub înfăţişarea unei relaţii între Du Bos şi Du Bos, între eu şi eu. Adesea, într-adevăr, la cel despre care vorbim, ţîşnirea de viaţă care se săvîrşeşte cu consecinţe atît de admirabile se înfăţişează în aşa fel încît nu mai apare ca rezultat al vreunei influenţe externe, ci ca manifestare, în eul inferior, actual, a unui eu superior şi anterior, care se identifică cu el. E ca şi cum două nivele diferite de conştiinţă şi de spiritualitate din interiorul aceleiaşi fiinţe ar începe dintr-o dată să comunice ; sau, mai exact, dar şi mai simplu, ca şi cum ar deveni, în mod excepţional, posibilă pentru spirit descoperirea, măcar în parte, a întregii profunzimi care e în el şi din care nu cunoaşte de obicei decît învelişul. A te descoperi în felul acesta înseamnă a te descoperi în acelaşi timp ca fiind unu şi dublu, unu în simplitatea sufletului tău şi dublu în contrastul care există între ceea ce eşti la nivelul tău cel mai de jos şi cel care eşti în acele regiuni îndepărtate cu care nu comunici decît în mod imperfect. Desigur, această regiune secundă nu trebuie confundată cu inconştientul. Ea ar corespunde mai degrabă cu ceea ce gînditorii creştini numesc adîncul sau centrul sufletului, insistînd uneori asupra faptului că acest adînc al nostru nu ne este niciodată cunoscut pe de-a-ntregul şi că acesta este motivul pentru care

nu ne cunoaștem direct esența. Dar dacă între noi înșine și noi înșine există această neștiință, sau cel puțin această lipsă de unitate, nu e mai puțin adevărat că între aceste două părți ale ființei noastre se poate angaja un veritabil dialog lăuntric. Or, tocmai aceasta are necontenit loc la Du Bos, și în aceiași termeni ca și dialogul dintre gîndirea sa critică și gîndirea poetului sau artistului care se revelează în el. De la un capăt la altul al *Jurnalului*, asistăm la o reluare a dialogului între sine și sine, sub forma unei ființe care dă și a unei ființe care primește.

Dar în textul despre Bergson, citat chiar la început, în care persoana filosofului e definită drept loc al curentului ce trece prin ea, Du Bos face deosebirea esențială ; „Miracolul la Bergson, spune el, este că, într-un sens, totul iese din Eul profund, că el trăiește cu acest eu profund în contactul cel mai constant și mai intim...“ [24] Remarcă reluată într-un pasaj din *Jurnal* (22 februarie 1922), unde tot în legătură cu Bergson, Du Bos spune : „Eul profund în stare pură e cel care a pus din nou stăpînire pe el, dincolo de orice caracter accidental al unui Eu individual“ [25]. Dar ceea ce i se recunoaște aici lui Bergson, Du Bos o va recunoaște deîndată și în mod repetat în sine însuși :

> Din ce în ce mai mult, pe măsură ce experiența mea se precizează, chiar lăsînd la o parte problema pluralității eului, am senzația că înlăuntrul meu însumi sîntem mereu cel puțin doi..., cel mai evident fiind aici cel mai anonim, cel mai retras fiind dimpotrivă cel mai personal, nu vreau să spun cel mai ușor de identificat, mai ușor de individualizat din afară, ci acela care apare în mod exploziv și în fața căruia, deîndată ce se ivește, celălalt dispare, dispare instantaneu, ca și cum ar simți că nu era acolo decît pentru a umple golurile, interima-

[24] *Choix de textes*, p. 60.
[25] *Journal*, 22 februarie 1922, I, p. 65.

tele, şi că adevăratul său rol trebuie să se mărginească la *a ceda, cu docilitate, trecerea.* [26]

Iar în altă parte, citînd spusele sfîntului Augustin : „Am reflectat îndelung, vorbindu-mi mie însumi, Augustin cu Augustin", Du Bos adaugă comentariul următor :

> Astfel se inaugurează adevăratul dialog interior. Dacă totul pleacă de la persoana *eu*, asupra ei este important să te apleci mai întîi, dacă stadiul următor se bazează în schimb pe o dedublare a persoanei *eu*..., dedublare spirituală în care, dincolo de zona care e doar a *psihologicului* şi nu mai puţin dincolo de zona conştiinţei *impersonale*, în dialogul lăuntric al celor doi Augustini, unul dintre cei doi, acel Augustin a cărui persoană *eu* îşi trăieşte în timp durata concretă, descoperă că celălalt Augustin *îl debordează şi îl transcende* totodată, că îi este cu totul incomensurabil.

Şi vorbind despre acest eu transcendent şi incomensurabil, Du Bos continuă spunînd :

> Cestălalt nu e nimic altceva decît sufletul lui Augustin, un suflet nu impersonal, ci personal pînă la unicitate, *internum aeternum*, acea realitate lăuntrică nouă înşine, care e în noi realitatea eternă. [27]

La acest punct, Du Bos are deplina conştiinţă a faptului a cărui experienţă o trăieşte în acelaşi moment. Căci pasiv, pur receptiv, pe de-a-ntregul resemnat să suporte ceea ce i se întîmplă şi să considere (acest fapt) ca emanînd dintr-o sursă infinit superioară sieşi, el e silit să recunoască, pe de altă parte, că ceea ce i se întîmplă este el însuşi, că ceea ce îl transcende nu e decît propria sa persoană.

Transcendat, debordat, el e în acelaşi timp cel ce transcende şi debordează. Astfel debordarea nu e depăşire, şi nici transcenderea excludere. Dincolo ori dea-

[26] *Id.*, 2 iunie 1925, II, p. 375.
[27] *Approximations*, III, p. 210.

supra lui, ceea ce întrezărește este tot el însuși. Primind darurile ce-i sînt conferite, ființa receptivă nu face decît să le primească din propria sa mînă.

Și așa se întîmplă mereu, chiar atunci cînd darurile par a fi oferite de către un altul. Augustin ori Pascal, Wordsworth sau Pater, Novalis ori Hofmannsthal nu sînt, din acest punct de vedere, decît simple persoane interpuse — interpuse între eu și eu. Revelîndu-și sufletul, inițiindu-și cititorul în dedublarea esențială prin care spiritul ajunge la profunzimile sale, ei îl învață un drum care este drumul lăuntric. Pe de o parte, citindu-i, ceea ce criticul descoperă și ne face să descoperim este tocmai o esență *sui generis*, esența Augustin sau Pascal, Wordsworth sau Pater, Novalis ori Hofmannsthal. Ca să facă acest lucru, el devine locul celuilalt, locul în care ni se deschide sufletul celuilalt. Însă, pe de altă parte, ceea ce Augustin sau Pascal, Wordsworth sau Pater, Novalis sau Hofmannsthal îi învață pe cei care-i citesc, este dispoziția fundamentală a oricărei vieți lăuntrice, faptul că aceasta, oricare ar fi subiectul ei, e întotdeauna dublă, întotdeauna divizată într-o parte receptivă și pasivă și într-un eu activ care îl transcende și debordează pe cel dintîi.

La Du Bos, această prezență a elementului superior e necontenit dezvăluită în același timp *în* și *pe deasupra* eului inferior :

> „Am cunoscut prea bine această crudă senzație de a fi *survolat* de către ceea ce e mai bun în mine. [28]
>
> Ființa se transcende înlăuntrul ei înseși... Atunci cînd e astfel, introspecția se situează la un nivel mult mai înalt decît psihologicul pur, decît simpla luare de cunoștință psihologică : ea îl *survolează*. [29]

---

[28] *Journal*, 1 septembrie 1928, IV, p. 187 — Cf. și III. p. 291. IV, p. 141, V, p. 154, VI, p. 45 și mai ales *Dialogue avec André Gide*, Corrêá p. 335.

[29] *Journal*, 2 iunie 1931. VI, p. 190.

Du Bos percepe la Keats această viață spirituală, ca să spunem așa, la două nivele :

> Toată măreția lui Keats stă în faptul că în fiecare moment al scurtei sale traiectorii pământești, oricît de mare ar fi poemul, scrisoarea întru totul contemporană cu poemul e încă și mai mare, vreau să spun că ni-l arată pe Keats omul *survolîndu-l* întotdeauna cu puțin pe Keats geniul, fiind, în raport cu aceasta din urmă, într-o poziție de transcendență. [30].

Același lucru și pentru pictorul Watteau :

> Cu o umilință nu mai puțin mîndră *survolează* Watteau lumea lui Watteau. [31]

La capătul acestei mișcări, ceea ce apare prin distanțare nu mai este doar eul terestru, ci un principiu de viață care se afirmă infinit superior eului, fără a înceta totuși să fie eu. Aceasta e rațiunea mîndrei umilințe despre care vorbește aici Du Bos : descoperirea identității de natură care există între cel ce se apleacă asupra profunzimii sale lăuntrice și imaginea transcendentă pe care o descoperă de fapt aici. Debordat, survolat, dar debordat și survolat de către sine însuși, poate că în chiar actul de conștientizare a acestei identități secrete constă experiența grație căreia, spune Du Bos, eul ajunge să se „întîlnească cu propria imensitate“ [32].

II

A te întîlni cu propria ta imensitate — ce vrea să spună aceasta ? Întrebare fundamentală pentru Du Bos, și la care nu numai toate scrierile sale ci întreaga sa viață încearcă să dea un răspuns. Înainte totuși de a încerca să-l degajăm, se cuvine poate să examinăm peri-

---

[30] *Id.*, 21 octombrie 1931, VII, p. 74.
[31] *Choix de textes*, p. 190.
[32] *Journal*, 29 ianuarie 1927, III, p. 155.

colele, slăbiciunile, înfrîngerile riscate ori îndurate de anchetator pe parcurs. Căci viața subiectivității pure este una dintre cele mai greu de urmărit.

Or, primul dintre aceste pericole este ceea ce Du Bos însuși numește „multiplicitatea etalată“ [33]. E o expresie a lui Ramon Fernandez. Ea vizează caracterul adesea neutru și depersonalizat al cunoașterii pasive și faptul că, în virtutea acestei absențe de caracteristici, cel care se lasă în voia ei riscă să fie subiectul a mii de experiențe echivalente, să vadă încrucișîndu-se în el fără deosebire o mulțime de activități psihice eterogene. Atunci eul conștient și pasiv, căruia eul profund i se revelează, nu mai apare decît ca instrumentul grație căruia se dezvăluie toată această profunzime complexă. Eul dispare în fața a ceea ce înregistrează. Marcel Proust afirmă acest lucru într-un text la care Du Bos se referă adesea. Estomparea scriitorului în fața adevărurilor lăuntrice pe care le descoperă, sacrificarea, în felul acesta, a propriei existențe, nu se explică decît dacă însăși această existență e considerată de el, în termenii lui Proust, ca neavînd altă valoare decît aceea „pe care poate s-o aibă pentru un fizician un instrument indispensabil experiențelor sale“ [34]. Concepție științifică ce are drept consecință reducerea rolului eului conștient la cel al unui simplu mijloc de cunoaștere, iar a eului profund la un complex de fenomene ale cărui legi trebuie scoase în evidență. În cel mai bun caz, viața lăuntrică se reduce atunci la a nu mai fi decît o multiplicitate inteligibilă de fapte psihice. În cel mai rău, și în momentele în care conștiința lipsită de reacție se resemnează să fie ținta miilor de asalturi ale vieții spirituale, nimic nu

[33] *Id.*, 27 decembrie 1923, I, p. 399. — Cf. și *App.*, IV, pp. 175—76. Aceeași stare de multiplicitate etalată o recunoaște Du Bos la eroul *Educației sentimentale*, al cărui suflet este simplul „loc al sentimentelor sale“, în loc să fie cel al curentului spiritual (*Journal*, I, p. 287).

[34] *Pastiches et Mélanges*, p. 109 — în *Journal* (II, p. 240) Du Bos vorbește despre „acel obicei, pe care Proust l-a întărit la atîția dintre noi, de a se considera drept *loc al anumitor experiențe*“.

e mai perceptibil decît iruperea simultană a fenomenelor mentale care reclamă totalitatea atenţiei şi a cîmpului de conştiinţă în care se manifestă. Atunci acesta din urmă apare monstruos, intolerabil de aglomerat. Aceasta e starea pe care o descrie Du Bos într-un pasaj important al *Jurnalului,* din care am desprins şi comentat deja o frază deosebit de semnificativă. Dar trebuie să citäm acum textul în întregime :

> Ora zece şi jumătate. De ieri după amiază, această stare de care mă tem mai mult decît de orice : dispariţie a celei mai mici dorinţe de a lucra, însoţită de o semiactivitate calmă a spiritului. E într-adevăr starea de multiplicitate etalată pe care o defineşte Fernandez în eseul său despre Proust... E starea loc de trecere, cea în care nu mai eşti decît gara de joncţiune prin care trec, se perindă nenumăratele trenuri läuntrice ; starea în care noţiunea vieţii fiecăruia dintre noi, înfăţişată ca un simplu împrumut, ca instrument a ceva mai mare decît ea — noţiune pe care, mai bine decît oricine, Proust a stabilit-o în legătură cu Ruskin, de la care dealtfel a moştenit-o — se degradează pînă la a nu mai deveni decît *locul* unde, orice ierarhie fiind abandonată, într-o totală uniformitate a planurilor, nu se mai înregistrează energia în ceea ce poate avea ea divin, ci hazardul pur al succesiunii fenomenelor. [35]

Pentru a înţelege întreaga însemnătate a acestui pasaj, se cuvine să-l punem în legătură, cum o face dealtfel Du Bos însuşi, cu articolul lui Ramon Fernandez unde se vorbeşte de „multiplicitatea etalată". E vorba de eseul despre *Garanţia sentimentelor şi intermitenţele inimii,* studiu dedicat de Fernandez chiar lui Du Bos. [36] Fernandez vorbeşte aici despre experienţele sensibile la Proust ca despre o multiplicitate de fragmente care se exclud şi se juxtapun în acelaşi timp. E ceea ce Du Bos

---

[35] *Journal,* 27 decembrie 1923, I, pp. 399—400.
[36] *Messages,* ed. N.R.F., 1926, pp. 152—156.

traduce prin imaginea unei gări de joncțiune, în care se perindă trenurile interioare, sau prin imaginea mai frecventă a unei răspîntii pe care o aglomerează valul vehiculelor venind din direcții diferite. De unde dificultatea pentru gîndire de a nu fi paralizată de însăși supraabundența a ceea ce o invadează. Blocarea locului mental în care s-a transformat el însuși este un fenomen adeseori descris de Du Bos :

> Continui să fiu locul de intersecție a atîtor lucruri pe care nu reușesc încă să le reunesc sub nici o formă de activitate. [37]
>
> Sînt mai mult decît oricînd locul unui întreg mănunchi de necesități interioare ce se neutralizează una pe alta. [38]
>
> Sînt un frumos punct de întîlnire a unor contradicții. [39]

Locul de trecere a devenit un loc de obstrucție. Ființa care se lasă în voia ideilor e prinsă în confluența paralizantă a acestor idei. În loc să fie un „loc de trecere", ea devine un loc de ne-trecere, un loc în care curentul ideilor e întrerupt în mod fatal.

Dar există și contrarul. Cel ce se lasă în voia multiplicității curenților vieții spirituale tinde să alunece fără răgaz de la o experiență la alta, să fie în fiecare clipă sediul unei experiențe imediat înlocuite. Atunci pasivitatea spiritului devine principiul unei discontinuități radicale. Ființa este locul unei diversități ce nu mai are nimic personal. Ea suportă o mișcare anonimă, asistă la o perindare de inspirații succesive.

Acesta este, de pildă, cazul lui Shelley.

Anumite versuri ale acestui poet ne furnizează, într-adevăr, „starea de pasivitate absolută a lui Shelley sub acțiunea curentului și în același timp nostalgia pe care o făcea să se trezească în el nu numai intermitențele

---

[37] *Journal*, 25 aprilie, 1925, II, p. 354.
[38] *Id.*, 10 mai 1924, II, p. 119.
[39] *Id.*, 23 ianuarie 1928, IV, p. 25.

curentului, ci, atunci cînd aceasta apărea, caracterul său de nedefinită *mutability*“ [40]

Dar acesta este îndeosebi cazul lui Du Bos percepîndu-se pe sine însuşi :

> Îmi apăream mereu, şi toţi ceilalţi împreună cu mine, ca *loc al tuturor fluctuaţiilor şi al tuturor vîrtejurilor.* [41]
>
> [Sînt] literalmente înspăimîntat de discontinuitatea stărilor mele interioare. Vorba lui La Bruyère : „El îşi urmează sieşi“, devine *always more dangerously true of me.* [42] *
>
> Nu există colţişor din mine — şi dintre cele mai întunecate — pe care să nu-l fi reperat, explorat ; însă rezultatul este că mă aflu în faţa unei mulţimi de personalităţi fragmentare şi în cel mai înalt grad contradictorii şi că, de voie de nevoie, ajung la concluzia că nu mai sînt o persoană, ci *locul stărilor mele.* [43]

Astfel, fiinţa care acceptă să nu fie decît locul de trecere al gîndurilor sale trebuie să se resemneze a nu mai fi decît locul stărilor succesive prin care-i trec gîndurile. Se pare că acestea se dezagregă, că nu mai formează, cum o voia Bergson, un curent continuu vărsîndu-şi unitatea calitativă în fiecare moment de conştiinţă. Acum conştiinţa-loc-de-trecere devine locul impersonal în care se înregistrează apariţia şi dispariţia tuturor proiectelor, de existenţă ce se perindă în gîndire. Starea-loc-de-trecere este acum constatarea unei radicale disocieri a elementelor succesive ale spiritului. Multiplicităţii etalate în spaţiu îi corespunde o multiplicitate mai negativă, o fărîmiţare temporală, pulverizare a vieţii sensibile, ale cărei elemente imponderabile se risipesc ca fumul în vînt.

---

[40] *Id.*, 19 octombrie 1929, V, p. 212.
[41] *Id.*, 18 septembrie 1935, IX, p. 82.
[42] *Id.*, 31 decembrie 1923, I, p. 403 ; * întotdeauna periculos de adevărat în ceea ce mă priveşte (N.T.).
[43] *Id.*, 1 aprilie 1925, II, p. 335.

Fenomen care, la Du Bos, nu trădează doar imensa dificultate pe care o întîmpină în a da o oarecare unitate propriei sale gîndiri, ci devine de asemenea manifestarea exagerată, împinsă pînă la travestire, a vocației sale de critic.

Căci pentru Du Bos a fi critic înseamnă să renunți la tine pentru a adopta eul altuia — pentru a adopta o întreagă serie de „euri" diferite. Este critic doar cel care cedează fără încetare locul unei suite de personalități dintre care fiecare îi impune o nouă existență. Criticul nu mai e o ființă, ci o succesiune de ființe. Or, în cele din urmă, nu mai există nici chiar această procesiune de mentalități succesive, nu mai există decît alunecarea prin care ele dispar una după alta. Criticul nu mai are nici măcar timpul de a adera în trecere la cutare sau cutare individualitate determinată. El devine o ființă-cameleon, un proteu. El e lipsit de natură proprie. Simplu loc pe unde trec figuri dintre care nici una nu întîrzie și nu prinde consistență :

> Tot înțelegînd cu simpatie personalitățile cele mai diverse, sfîrșesc prin a mi-o pierde pe a mea proprie. Sînt din ce în ce mai mult izbit de marea ușurință cu care trec de la o persoană la alta. [44]

În acest punct, gîndirea critică, loc de trecere, devine un centru imobil în inima unei mobilități absolute. Uneori la Du Bos, ca și la Amiel, între mișcarea periferică a spiritului și fixitatea sa centrală se naște un contrast ciudat, de care subiectul e conștient în cel mai înalt grad. El este cel care vede curentul curgînd fără să participe la curent :

> Asist la desfășurarea unei durate asupra căreia nu am nici o putere ; această durată e totuși în mine, ea e a mea, și e ca și cum ar curge alături de mine, paralel cu mine... [45]

---

[44] *Notes sur un exemplaire d'Amiel, Cahiers Ch. Du Bos,* VIII, p. 44.

[45] *Extraits d'un journal,* p. 70.

...Impresia că vezi viața curgînd paralel cu tine, fără să poți vreodată să te lași în voia curentului [46].

Viață detașată de sine, durată ce se scurge la periferie într-o neatenție crescîndă, în timp ce în centru spiritul își dă seama într-un mod din ce în ce mai crud de inerția sa. El e cel care, privind cum se scurg toți curenții care însuflețesc celelalte vieți omenești, rămîne el însuși fără viață :

> Șezînd, ești chiar în centrul cercului, inactiv. [47]
> I loose all sense of existing at all [48] *.

Mi-am pierdut orice contur individual din cauză că am aparținut mereu unor lucruri contradictorii. [49]

Și în sfîrșit această notație de somnambul, așa de apropiată de atîtea pasaje din *Jurnalul* lui Benjamin Constant, și care ne face să înțelegem cauza profundă pentru care Du Bos avea toată îngăduința față de acest frate de suferință :

> ...Impresia că ești deja mort continuînd să faci gesturile vieții. [50]

III

Pornit de la o paralizie datorată absenței oricărui gînd, Du Bos ajunge la o paralizie datorată supraabundenței, la blocarea gîndurilor. De unde, la el, acele continue recidive, întreruperea subită a activității tocmai în momentul în care atinge totuși un maximum de producție creatoare. Ieșită dintr-un fel de stupoare, conștiința riscă mereu să revină la stupoare.

---

[46] *Journal*, 31 august 1920, *Extraits d'un journal*, p. 119.
[47] *Journal*, 14 octombrie 1925, II, p. 386.
[48] *Id.*, 31 iulie 1923, I, p. 319 ; * Pierd orice sentiment al existenței mele (N.T..)
[49] *Id.*, 21 aprilie 1927, III, p. 224.
[50] *Id.*, 16 ianuarie 1930, VI, p. 19.

Și totuși n-ar trebui să ne închipuim cîtuși de puțin aventura lui Du Bos ca fiind progresul mai mult sau mai puțin rapid al unei paralizii a spiritului. Ceea ce are loc e tocmai contrarul. Dacă gîndirea lui Du Bos este necontenit pîndită de letargie, e fără îndoială, după cum am văzut, pentru că principiul ei inițial este pasivitatea. Ea începe prin a depinde de o activitate care o depășește, dar care, depășind-o, uneori i se refuză, iar alteori i se predă cu o abundență stînjenitoare. Cu toate acestea, dacă spiritul lui Du Bos are neapărată nevoie să înceapă prin a aștepta și a depinde, nimic nu-l constrînge să prelungească la nesfîrșit această atitudine de pură pasivitate. Să fim însă bine înțeleși ! Nu e vorba deloc de cazul, la urma urmelor destul de banal, al omului care, ca să iasă din amorțeală, are nevoie de un impuls inițial. Cîte ființe nu cunoaștem care, ca să se pună în mișcare, profită de cutare sugestie ori contradicție ! Cel mai adesea ele uită bobîrnacul inițial deîndată ce și-au luat avînt. Pasivitatea lor nu e decît o primă stare, pe care o înlocuiește deîndată o activitate *sui generis*, care nu mai depinde decît de ele însele.

Nu acesta este cazul lui Du Bos. Dependența lui de un ajutor spiritual e un lucru esențial, deci constant. El e cel care, în orice stare de spirit s-ar afla, începe întotdeauna prin a se raporta la acest curent de care depinde. Dar, pe de altă parte — și acesta este poate punctul cel mai însemnat în dialectica demersurilor spirituale la Du Bos — nimic nu se opune ca în fiecare clipă pasivitatea dintîi să se transforme într-o activitate secundă, nici ca acțiunea al cărei subiect pasiv este să provoace în el o reacție. Nu pentru că termenul de reacție ar însemna aici respingerea ori returnarea a ceea ce influențează gîndirea. Dimpotrivă ! Totul se petrece ca și cum activității superioare care pune stăpînire pe suflet într-un anume moment i-ar urma, nu, i s-ar adăuga, o activitate secundă, o colaborare distinctă a sufletului la ceea ce îl trezește și îl îndeamnă. De aceea ar fi profund greșit să se creadă despre critica dubossiană că se mulțumește să lase să se exprime în ea gîndirea altora.

Căci dacă la Du Bos totul începe prin apariţia bruscă a unui cuvînt străin, acestuia i se alătură deîndată un alt cuvînt, nerăbdător şi el să se facă auzit, şi care e incontestabil vocea lui Du Bos. „Eu nu sînt un critic, repetă el, sînt un interpret“ [51]. Interpret în sensul cel mai umil al termenului, desigur, ca simplu reprezentant al gîndirii ce i-a fost încredinţată, dar interpret şi dacă dăm acestui cuvînt nuanţa elogioasă şi măgulitoare pe care acest termen o comportă : căci interpretul e artist în egală măsură cu cel pe care-l interpretează, creator de gradul al doilea, sursă de noi descoperiri. Du Bos era deplin conştient de acest fapt. Îi plăcea să repete această frază a lui Oscar Wilde : „Critica este o creaţie în interiorul unei creaţii“ [52]. Iar într-o scrisoare către Bernard Berenson din 1 august 1922, el scria : „Criticism is with me but the channel of a certain creative activity“ [53] *.

Activitate creatoare care, după cum am văzut, îşi are originea în însăşi activitatea creatoare a celui pe care Du Bos îl critică, însă surprinsă din nou de critic în punctul ei de plecare. Pentru Du Bos nu e vorba deloc de a judeca ori a explica nişte *rezultate*. E vorba de a se întoarce la ceea ce Balzac numea lumea cauzelor, de a se aşeza în interiorul mobilului, de a-şi regla mersul după el. Totul începe deci, în opera critică, în punctul şi în condiţiile în care începuse opera criticată. Cum să îmbrăţişezi, într-adevăr, din interior, toate modalităţile unei opere şi ale unei gîndiri, fără să te duci cu gîndul pînă la principiul de acţiune, la punctul de vedere originar, la experienţa fundamentală care, fiind datul prim al autorului, devine datul prim al criticului. În acest punct se află practica constantă a lui Du Bos şi fundamentul criticii sale. Căci dacă aceasta trebuie să fie reluarea spon-

---

[51] Vorbe transmise de Marie-Anne Gouhier, *Charles Du Bos*, Vrin, 1951, p. 77.

[52] *Journal*, 16 februarie 1931, VI, p. 101 şi 4 mai 1931, VI, p. 146.

[53] Arhivele Berenson, Villa I Tatti. Florenţa ; * Pentru mine, critica nu este decît canalul unei anumite activităţi creatoare (N. T.).

tană în spiritul criticului a itinerarului mental urmat de poet sau de artist, această reinventare nu poate avea loc în gîndirea secundă decît cu o condiție. Ea este ca totul să fie reînceput *ab ovo*, nu printr-o reconstrucție judiciară externă, ci prin reînnoirea gestului creator. De aceea, pentru Du Bos, fiecare studiu critic are ca datorie esențială de a relua un elan și de a regăsi un punct de plecare. Aceasta e o regulă de metodă absolută. Să citățm cîteva asemenea exemple :

> Flaubert *pleacă*, dacă ne putem exprima astfel, de la pozivitatea negativului. Ponderea senzației, și absorbția pe care această pondere o generează, aceasta îmi pare „constanta" sa. [54]
>
> Iată *punctul de plecare constant* al lui Bourget : el are un sentiment înnăscut al spiritelor ; el *pleacă* de la acest spirit pînă acolo unde efortul obișnuit constă, dimpotrivă, în a te întoarce. [55]
>
> *La originea acestei arte* [cea a lui Degas] regăsești mereu aceeași calitate : vigoarea. [56]
>
> Pentru Constant, *datul inițial* e întotdeauna viața, planul vital.... [57]
>
> Opera lui Tolstoi este tipul operei celei mai *date* — și dată în modul cel mai misterios — din cîte există. [58]
>
> O forță exploziyă mereu prezentă în expresie, iată ce investește limbajul lui Pascal cu acel caracter imediat care constituie peste tot *datul prim* al geniului său. [59]

Acestea nu sînt decît cîteva exemple. Există multe altele. Se vede că noțiunea de „punct de plecare" în critică nu e o noțiune recentă și că întregul merit al conceperii sale îi revine lui Du Bos. Se vede de asemenea că această

---

[54] *Approximations*, I, p. 62.
[55] *Id.*, I, p. 247.
[56] *Id.*, II, p. 28.
[57] *Id.*, VI, p. 168.
[58] *Id.*, IV, p. 51.
[59] *Id.*, II, p. 8.

noțiune, în limbajul însuși al lui Du Bos, se confundă cu aceea de *dat prim* sau de *dat imediat*.

Aceasta pentru că, în ochii lui Du Bos, a te întoarce la punctul de plecare al unei gîndiri înseamnă a te întoarce pînă la un punct în care ceea ce devine atunci vizibil nu este ceea ce posedă și nici ceea ce generează, ci ceea ce primește. Am văzut că pentru Du Bos orice gîndire începe prin iruperea în ea a unei anumite realități spirituale pe care îi este *dat* mai întîi s-o întîmpine, iar apoi să o facă centrul pozitiv al propriilor sale dezvoltări. Și ceea ce e valabil pentru gîndirea artistului este valabil și pentru gîndirea criticului. A-i înțelege pe Shelley sau Browning, pe Baudelaire sau Chausson, înseamnă a te repune tu însuți în starea de receptivitate pe care spiritul, coborînd asupra noastră și oferindu-ne bogățiile sale, ne-o acordă, dar ne acordă numai ceea ce acordase lui Shelley, lui Browning, lui Baudelaire, lui Chausson, adică *datele* specifice ale geniilor lor.

Punctul de plecare e un dat inițial. El este de asemenea un punct de vedere central, principiu de construcție... „țiținã în jurul căreia se va învîrti totul“ [60], „piața circulară din care pot fi percepute toate străzile“ [61], „punct din care liniile au pornit la origine și în care se recompun în viziunea autorului și a noastră.“ [62]

Aceste fraze se găsesc în diverse studii, despre Gabriel Marcel, despre Wordsworth, despre Henry James. Să le-o mai adăugăm pe aceasta : „Sîntem în piața circulară în care vin să se întîlnească și să se lumineze una pe alta aproape toate particularitățile gidiene“ [63]. E inutil să spunem de unde e extrasă această frază !

Or, dacă vrem acum, la rîndul nostru, să descoperim care este piața circulară, punctul de plecare, inițialitatea esențială la Charles Du Bos, putem deîndată s-o recu-

---

[60] Gabriel Marcel, *Le roseau d'or : Essais et poèmes*, Plon, 1931, p. 102.
[61] *Du spirituel dans l'ordre littéraire*, Vigile, 1931, IV, p. 152.
[62] *Sur Henry James*, Cahiers Charles Du Bos, I, p. 25.
[63] *Dialogue avec André Gide*, p. 300.

noaștem în ceea ce a fost, ca să spunem așa, de la început obiectul preocupării noastre : adică certitudinea intuitivă că viața spirituală se constituie în raportul vertical a două planuri : cel al unei activități transcendente transmițîndu-se sau cel puțin atribuindu-și parțial bogățiile unei pasivități la început doar atente și supuse, dar care scoate apoi din ea un motiv infinit de exaltare și de re-creație. Totul începe printr-un dar (ori pentr-un dat). Deîndată ce a primit acest dar, deîndată ce pune stăpînire pe acest dat, spiritul se pune în mișcare și purcede la propriile sale creații.

Acest spirit este desigur în primul rînd cel al artistului, al poetului. Dar el este și cel al ființei care, după ce a regăsit același punct de plecare, poate să se servească de acesta ca o trambulină pentru invențiile sale proprii. Nu există, într-adevăr, critică mai exaltată, în înțelesul precis pe care îl atribuie Du Bos acestui termen, decît critica lui Charles Du Bos :

> Ce înseamnă pentru mine exaltarea ? — mai ales al cui semn este ea — la ce mai pare ea să facă aluzie ? Această realitate secundă, cum o numesc eu mereu — această viață suprapusă vieții care îi este paralelă, însă eliberată, pare-se, de toate legile ei... [64]
>
> Urmărire a unei alte vieți, a unei realități secunde pe care sîntem mereu pe punctul de a o atinge... [65]
>
> Am conceput întotdeauna exaltarea, cu acea parte de fugă inevitabilă pe care o comportă, ca pe o trambulină a unei vieți mai intense... [66]

Astfel exaltarea nu are alt scop decît de a-l purta pe cel care primește pînă la planul în care se situează cel care dă. În sensul cel mai exact al termenului, ea este o elevație.

Elevație care devine actul însuși al gîndirii critice. A critica înseamnă a te înălța. Înseamnă a ajunge cu pro-

---

[64] *Journal*, 24 aprilie 1923, I, p. 264.
[65] *Approximations*, I, p. 66.
[66] *Journal*, 2 aug. 1928, IV, p. 157.

priul tău elan pînă la nivelul la care au ajuns cei la a căror gîndire participi, ba mai mult, înseamnă a te ridica printr-o mişcare analoagă, făcînd în spaţiul spiritual mişcări asemănătoare, inventînd aceleaşi imagini, producînd idei noi însă analoage, vorbind un limbaj care nu e tocmai al lor, dar care este echivalent.

Nimic mai uimitor în fenomenul exaltării critice la Du Bos decît ţişnirea creatoare, ţişnire de o asemenea forţă, de o asemenea fecunditate, încît îl surprinde chiar şi pe subiectul ei, uimit cum e — citez propriii săi termeni — în faţa „forţei de reacţie, de răspuns personal şi semi-creator, prin care, la maturitate, spiritul intră, face un salt în activitate, în prezenţa celui mai neînsemnat text..." [67]

„Odată ce spiritul meu s-a pus în mişcare asupra unui subiect dat, scrie el altundeva, există în el o nevoie bruscă de a se năpusti..." [68] A se năpusti, a se avînta „ca un cal întărîtat" [69]. „Ard etapele." [70] De unde, la Du Bos, extrema dificultate de a se supune unui ritm de înaintare normal. La el, ţişnirea, saltul gîndirii tinde să se împrăştie deîndată într-o jerbă atît de numeroasă şi atît de rapid desfăşurată, încît îi este cu neputinţă să egaleze rapiditatea şi multiplicitatea experienţei prin rapiditatea şi multiplicitatea expresiei. De unde, o întîrziere şi curînd o înfrîngere a cuvîntului ce riscă să fie fatale. Vorbind despre această prodigioasă mişcare interioară, Du Bos o numeşte „un urcuş în care totul ţişneşte simultan şi în mănunchiuri" [71]. Stare de supraabundenţă, în care spiritul e ameninţat cu înăbuşirea de însuşi belşugul invenţiilor şi descoperirilor. Aceasta e ceea ce Du Bos numeşte el însuşi, „primejdia nesecătuirii" [72].

Primejdie care uneori ameninţă într-adevăr la Du Bos economia operei critice ca şi expresia ei. Atunci opera,

---

[67] *Id.*, 20 noiembrie 1931, VII, p. 110.
[68] *Id.*, 25 iunie 1923, I, p. 310.
[69] *Id.*, 20 octombrie 1923, I, p. 336.
[70] *Id.*, 20 februarie 1925, II, p. 309.
[71] *Id.*, 2 ianuarie 1929, V, p. 8.
[72] *Id.*, 12 ianuarie 1925, II, p. 246.

în loc să se condenseze, se umflă și face digresiuni sub acțiunea ideilor întîmplătoare, ca să se întrerupă în sfîrșit, uneori, încurcată de invențiile sale. Însă acest eșec este secundar. Ceea ce interesează e faptul că tocmai în ciuda bogățiilor care o încarcă, opera nu se îngreunează la Du Bos, ci mai degrabă și în mod constant se ușurează, ca și cum ceea ce ar secreta ar fi un gaz mai ușor decît aerul, care ar purta-o mereu spre înalt.

Și, într-adevăr, ceea ce apare în ultimul rînd la Du Bos ca loc, de data aceasta nu de plecare ci de sosire, este o substanță mentală total lipsită de densitate, de gravitate (în sensul de greutate) și de materialitate, o substanță pur subiectivă. Contrar filosofiei lui Husserl, pentru care nu exista gîndire decît dacă există un obiect de gîndire, spiritualitatea lui Du Bos tinde să scoată la iveală la autorii săi, ca și la sine însuși, o gîndire cu adevărat fără obiect, adică liberul joc al vieții interioare. „Starea cea mai antiobiectivă din cîte există, scrie el, în care te afli ca șiroind de subiectivitate...“ [73] — „Mă cred și sînt, înainte de toate și la maximum, *subiectiv*“ [74]. Pentru că, oricare sînt obiectele cu care, în salturile și țîșnirile sale, se joacă în cele din urmă gîndirea exaltată, ea începe întotdeauna prin a nu fi decît o gîndire pasivă și receptivă, o gîndire care își așteaptă din altă parte substanța. Chiar atunci cînd e plină cu vîrf și îndesat, ea știe că a început prin a fi o gîndire goală, un subiect vid de obiect. Ea era, ea mai este încă, un simplu loc de trecere în care orice va veni să se întrupeze. Ne amintim de acea frază a lui Boris de Schloezer, citată la începutul expunerii noastre. Ne amintim și de cealaltă frază, de data aceasta a lui Du Bos însuși, în care vorbea despre persoană ca despre „un loc ce trebuie să se transforme în templu, conștiință de sine ce se transformă în spațiul lăuntric, unde viața psihică, provizoriu eliberată de obiectele care o determină și o limitează de obicei, se difuzează în ea însăși, revelîndu-și astfel întreaga

[73] *Id.*, 25 septembrie 1924, II. p. 160.
[74] *Id.*, 12 sept., 1928, IV, p. 194.

profunzime. Vorbind despre sonetul lui Baudelaire şi de primul lui emistih : *Natura e un templu,* Du Bos scrie : „Da, chiar aşa trebuie să se petreacă lucrurile în acel spaţiu psihic care e ca un templu al lăuntrului, un templu foşnind tot de sonorităţi şi de ecouri, de chemări şi răspunsuri“ [75]. — Astfel, locul de trecere a devenit un loc-templu, un spaţiu psihic. El s-a mărit pentru a revela ceea ce Joubert, unul dintre cei mai mari inspiratori ai lui Du Bos, numeşte spaţiozitatea spiritului. Şi tocmai la această noţiune terminală, de spaţiu-templu, ar trebui să-l lăsăm pe Du Bos, dacă n-ar fi de datoria noastră şi de a sa de a-l plasa în centrul acestui spaţiu intim pe Acela care este în noi mai noi-înşine decît noi [76].

[75] *Approximations,* IV, p. 199.

[76] Vers de Claudel în *Vers d'exil,* VII, Pléiade, p. 18. Forma lui exactă este următoarea : „Quelqu'un qui soit en moi plus moi-meme que moi“ [Cineva care să fie în mine mai eu-însumi decît mine“]. El e adeseori citat de Du Bos (*Journal,* I, p. 374 ; III, p. 155 ; *App.* IV, p. 212 ; VII, p. 213). Vers augustinian, căci el nu este decît o traducere liberă a celebrului *Tu autem eras interior intimo meo,* al lui Augustin, citat şi el adesea de către Du Bos.

VII

MARCEL RAYMOND

Puțini critici au avut asupra urmașilor lor o influență mai continuu și discret eficace decît Rivière sau Du Bos. De aceea, și unul și celălalt sînt, într-un grad mai mult sau mai puțin înalt, maeștrii tuturor criticilor din generațiile subsecvente și în primul rînd ai lui Marcel Raymond.

Într-o scriere recentă, acesta face despre Rousseau remarca următoare: „Conștiința de sine este la el o conștiință de cititor“ [1]. Conștiința de cititor și, *a fortiori*, conștiința acestui cititor-tip care este criticul, au ca trăsătură caracteristică pe aceea de a se identifica cu o gîndire deosebită de a lor. Criticul este o ființă care începe prin a deveni o altă ființă, care acceptă să trăiască mental o viață diferită de a sa.

Or, a deveni o altă ființă înseamnă, în primul rînd, a înceta să fii tu însuți. La începutul gîndirii critice există, nu încă o activitate, nici o facultate pozitivă, ci doar consimțămîntul de a nu mai fi tu însuți, din care gîndirea unei alte epoci făcuse virtutea dintîi a creștinului. Acțiunea de a citi este mai gravă decît pare la prima vedere. Ea ne transportă nu numai într-o lume nouă, ci într-o ființă nouă. A citi sau a critica înseamnă a-ți jertfi toate obiceiurile, dorințele, credințele. Înseamnă a ajunge, printr-o despuiere ce amintește de îndoiala

[1] Lectură a primei cărți a *Confesiunilor*, *Mélanges André Bonnard* Bacconière, Neuchâtel, 1960, p. 175.

hiperbolică a lui Descartes, la un vid prealabil, la o stare de vacanță, căreia îi urmează deîndată, nu intuiția existenței noastre proprii, ca în *Cogito*, ci dimpotrivă, intuiția existenței și gîndirii altuia.

Cînd pătrundem în opera lui Marcel Raymond, sîntem frapați de o despuiere de acest ordin. Pe de o parte, e greu să găsești o operă mai intens subiectivă. Totuși, persoana autorului apare rar în ea. O discreție, ba mai mult, o reținere de neînvins îl oprește să se ia drept subiect al propriilor sale scrieri. Din acest punct de vedere, Raymond e cît se poate de diferit de ceilalți scriitori romanzi care erau lausannezul Constant și genevezul Amiel. Și totuși, la fel cu ei, și printr-o reacție a spiritului care e a acestor regiuni protestante, el nu se interesează decît de un lucru : viața lăuntrică. O viață lăuntrică al cărei centru rămîne, în mod paradoxal, voalat, și care este în întregime lipsită de ceea ce Rousseau numea amorul propriu, iată mediul în care se mișcă gîndirea lui Raymond.

Odinioară, în epocile religioase, o asemenea combinație nu era rară. O imitare a lui Cristos, o introducere în viața cucernică nu avea drept scop să analizeze trăsăturile individuale ale unei anumite persoane. Ele se mulțumeau să-i inspire acesteia sentimentele care îi puteau împodobi viața morală. În literatura creștină a acelor veacuri, eul nu era întotdeauna vrednic de ură ; însă eul nevrednic de ură era un eu generalizat, al cărui rol consta în a sluji drept sediu evenimentelor spirituale care se săvîrșeau în el.

E un fapt neobișnuit să constați că ceea ce seamănă mai mult cu un tratat de devoțiune din secolul al XV-lea sau al XVII-lea este un eseu critic scris în secolul XX. Nimic nu marchează totuși mai bine distanța care desparte epocile. În cursul vremurilor, a avut loc un transfer, care a făcut să treacă de la un gen la altul anumite calități religioase și morale. Printre aceste calități, cea dintîi și cea mai esențială este receptivitatea. În ochii celui care o practică, viața spirituală depinde, înainte de toate, nu de o bogăție ai cărei proprietari am

fi noi, ci, așa cum am văzut deja la Du Bos, de un *dar* care ne este făcut. Noi nu putem spera să obținem lucrul cel mai prețios din existență decît dacă renunțăm să-l dobîndim din existența noastră ; căci sursa lui este situată altundeva.

> Printr-un fel de asceză, e vorba să intri într-o stare de receptivitate profundă în care ființa se sensibilizează la extrem, apoi să cedezi puțin cîte puțin unei simpatii pătrunzătoare. [2]

Receptivitatea criticului nu este deci o calitate pur pasivă. În acel soi de vacanță în care spiritul s-a plasat printr-o voluntară uitare de sine, nu totul este tăcere și vacuitate. Sau mai degrabă tăcerea e tăcerea unei așteptări, tensiunea unei gîndiri care, abținîndu-se să existe prin ea însăși, e gata să se ofere. Atunci are loc în adîncul tău strania apariție, a gîndirii — e destul să spunem atît ? — nu, a vieții, ba mai mult, a *ființei* altcuiva. Stranie nu pentru că această ființă se ivește în noi, nu pentru că este o alta, ci pentru că își manifestă prezența în locul cel mai dinlăuntru, acela în care, de abicei, sufletul nu are alte gînduri decît tocmai acelea în care se recunoaște. Or, în acest caz — cum să spunem ? — lucrurile se petrec ca și cum sufletul ar consimți să se recunoască în niște gînduri care n-ar fi totuși ale sale, ori ca și cum s-ar modifica el însuși pînă la a se confunda cu autorul lor. Aceasta este fenomenul de simpatie pătrunzătoare al cărui subiect devine criticul, datorită „plasticității (lui) interioare“ [3]. Fenomen ce privește în același timp existența și cunoașterea ; existența, deoarece a simpatiza înseamnă cu adevărat a ajunge la o natură nouă ; iar cunoașterea, deoarece acest nou mod de a exista este un nou mod de a imagina, de a simți, de a gîndi, pe scurt, de a înțelege. Însă am spus încă prea puțin lăsînd să se presupună că avem aici două operații, din care una se raportează la ordinea ontologică și cealaltă la cea noetică. În realitate, operația critică este o metamorfoză atît de

---

[2] *Le sens de la qualité*, Bacconière, 1948, p. 33.
[3] *Lecture du premier Livre des Confessions, id.*

indivizibilă încît a fi şi a cunoaşte apar aici ca unul şi acelaşi lucru. De aceea, Marcel Raymond întrebuinţează întotdeauna, pentru a desemna această operaţie, termenul de *participare*, în sensul dat de Levi-Bruhl. Pentru o mentalitate de acest fel, care nu e întotdeauna mentalitatea primitivă, a cunoaşte înseamnă a retrăi, înseamnă a reîncepe în tine însuţi ceea ce ai simţit ca acţiune a unui obiect extern : „Spiritul simte în mod firesc nevoia, spune Raymond, de a se regăsi în orice obiect, de a încerca să-şi însuşească orice obiect reproducîndu-l în sine, zămislindu-l din nou potrivit fiinţei sale“ [4]. Iar în altă parte : „O valoare nu există deplin decît în actul care o face să se nască sau să reapară în spirit. Astfel încît nu există tradiţie vie decît acolo unde există participare creatoare“ [5].

Nu există critică vie decît acolo unde simpatia nu se mulţumeşte să-şi contemple în mod admirativ obiectul, ci îi recreează în adîncul ei, printr-un act *sui generis*, echivalentul mental. Astfel este critica *participantă* a lui Marcel Raymond. Ea provine dintr-o transformare atît de radicală a lui *a fi* şi a lui *a cunoaşte*, încît nu mai ai dreptul să vorbeşti aici despre un subiect care critică şi despre un obiect criticat. Cu alte cuvinte, ceea ce se înlătură este distincţia dintre înlăuntru şi înafară, între lucrul contemplat şi privirea care contemplă. Simpatia este actul cu adevărat magic prin care cunoaşterea obiectului criticat devine de aceeaşi esenţă şi se înfăptuieşte în acelaşi loc ca şi cunoaşterea de sine. În locul acţiunii prin care spiritul recunoaşte şi situează în afara lui nişte obiecte faţă de care, prin chiar această mişcare, se deosebeşte, nu mai există decît o „cunoaştere pe dinăuntru“ [6], adică mişcarea prin care, acţionînd înăuntrul său, spiritul face să apară în el nişte obiecte devenite ele însele interioare.

---

[4] *Hugo mage, Génies de France*, Bacconière, 1942, p. 162.
[5] *Le sens de la qualité*, p. 49.
[6] *Psyché et l'art de La Fontaine. Genies de France*, p. 110.

II

Dar cum să înțelegi, să distribui și să organizezi într-un ansamblu inteligibil toată această mulțime de obiecte ce profită de echivalența exteriorului cu interiorul, pentru a intra fără greutate în conștiința criticului și a se răspîndi în ea de-a valma ?

Un amestec indescriptibil de idei, de imagini, de emoții străine amenință să se împrăștie în gîndire la fel cu conținutul unei cutii pline pînă la margini și răsturnată dintr-o dată pe sol. Nu poți transpune fără riscuri din spiritul care l-a conceput, în propriul tău spirit, un întreg univers interior. Nu te poți lăsa invadat fără risc de uriașul furnicar al conceptelor de toate soiurile care este viața mentală a celuilalt. Unei dezordini de acest gen îi cedează, de exemplu, prea adesea gîndirea unui critic care a fost unul dintre maeștrii imediați ai lui Marcel Raymond, Charles Du Bos. Devenind, instantaneu și ca beat de dezinteresare, „receptacolul vieții celuilalt“ [7], Du Bos se abandonează fără rezistență puterii de proliferare străine care, transplantată în el, găsește în acest nou mediu un teren în același timp minunat de fertil și absolut liber. Nimic nu-și dispută aici locul mulțimii de forme sensibile sau imaginare pe care orice spirit nu încetează să le producă, atunci cînd nu e limitat în operațiile sale creatoare de anumite obișnuințe, de unele moduri de a fi, de o fermă voință de ordine, de pudoare sau numai de neîncrederea în sine. La Du Bos, dezinteresarea critică ajunge să se asemene nu numai cu despuierea despre care am vorbit, ci și cu un fel de aplanare generală a spiritului care, nivelat, oferit în întregime inspirației exterioare, o vede năvălind în sine cu violența, repeziciunea și prodigioasa abundență lichidă a unei tălăzuiri. Astfel că, printr-un fenomen surprinzător, însă de înțeles, dacă ne gîndim bine, universul spiritual al cutărui sau cutărui autor se dezvăluie adesea ca mult mai bogat în versiunea pe care o dă Du Bos despre el, decît

[7] Charles Du Bos, *Journal*, II, p. 150.

sub înfățișarea lui originară. A face să retrăiască în tine gîndirea celuilalt înseamnă pentru Du Bos a-i conferi însușirea de a fi inepuizabilă și o absență totală de limite și de formă pe care nu le are deloc la autorul ei dintîi.

Or, nimic nu seamănă mai puțin cu această volubilitate decît rigoarea care guvernează gîndirea critică a lui Raymond. Aici viața mentală a celuilalt nu se mai revarsă într-o mie de feluri, cu o ușurință dezordonată. S-ar zice, dimpotrivă, că pentru Raymond valoarea actului critic constă în extrema economie cu care este reprodus unul sau altul dintre gîndurile poetului, fără tulburările, repetițiile și tatonările care despodobesc aproape întotdeauna operele originale. Dar mai este și altceva. Meritul lui Raymond nu ține numai de voința simplificatoare care elimină întotdeauna inexorabil accidentalul. S-ar putea spune și că, făcîndu-se *tabula rasa*, devenind locul virgin în care va țîșni izvorul, criticul îi dă aici celui pe care îl interpretează ocazia de a se revela nu numai în efectele multiple ale puterii sale fecundatoare, ci, înainte chiar ca aceste efecte să se producă, în apariția și exercițiul generator al acestei puteri. Și încă nu e suficient ce-am spus. Așa cum criticul, renunțînd să gîndească de unul singur, instaurează în el vidul inițial care îi va permite să se transforme în pură conștiință a altuia, tot așa, același vid interior îi va îngădui să facă să apară în sine însuși realitatea celuilalt, nu sub vreo înfățișare obiectivă, ci dincolo de formele care o mobilează și formele care o locuiesc, ca nuditate a unei conștiințe prezente în fața obiectelor sale. Poate că în aceasta constă mai ales aportul esențial al lui Raymond la critica vremii sale. Pentru că de la el încoace nu e posibilă o critică ce nu este critica unui act de conștiință. Or, ce este o critică de acest ordin, dacă nu una care, mai înainte chiar de a căuta să cunoască obiectele unei conștiințe, descoperă, recunoaște și reconstituie existența acesteia, se străduiește să coincidă cu ea, să se identifice cu realitatea ei pur subiectivă și, ca să reușească acest lucru, să se situeze într-un moment în care conștiința există într-o

stare aproape virginală, încă neinvadată și oarecum mascată de masa stufoasă a conținutului ei obiectiv ?

Astfel, critica lui Raymond trebuie să se definească în primul rînd ca un act de conștientizare a conștiinței. Ea este aceasta în primul rînd în sensul că, în optica și după metoda sa, nimic nu poate precede luarea în stăpînire pe care o săvîrșește și reiterarea unui act de conștiință de sine, punct de plecare invariabil al oricărei existențe umane lăuntric percepute. Și aici, o dată mai mult, critica lui Raymond te duce cu gîndul la *Cogito*-ul cartezian. Faptul la care ea vrea să se raporteze este un act al spiritului oarecum autorevelator. Pentru Raymond, ca și pentru Descartes, orice gîndire se întemeiază în mișcarea prin care se revelează sieși. Aventura de a fi și, prin urmare, toate aventurile subsecvente și consecvente, aceea de a gîndi, de a simți, de a visa și de a se exprima, toate acestea încep în momentul în care omul se percepe pentru prima oară, nu așa cum îți contempli în mod obiectiv, dinaintea ta, chipul în oglindă, ci în intimitatea de nedescris a activității tale interioare. Sarcina criticului este deci pe de-a-ntregul trasată. Dincoace de dezordinea inextricabilă pe care o reprezintă grămada de experiențe umane, ea constă în a te reîntoarce la o experiență primă și la a o face să retrăiască în tine, a o face să vibreze din nou potrivit timbrului său particular, așa cum a fost ea experimentată de o conștiință.

În Germania, n-ar fi imposibil să i se găsească numeroase asemănări cu Dilthey și Gundolf, care l-au influențat fără îndoială în mod considerabil pe Raymond. Pentru Dilthey, de exemplu, a înțelege înseamnă a reproduce sau a retrăi (*nachbilden oder nacherleben*). Totul începe de la o reacție de simpatie intuitivă prin care criticul reia pe seama sa existența celuilalt, surprinsă în experiența ei fundamentală *(Erlebnis)* și în devenirea ei. Însă dezvoltările sistematice aduse de Dilthey doctrinei sale sînt tot ce poate fi mai contrar gîndirii întotdeauna anticonceptuale a lui Raymond. Pe de altă parte, pe teren francez, originalitatea lui Raymond este aproape absolută. Pe vremea cînd a apărut *De la Baudelaire la*

suprarealism, nimic nu era mai nou în critica de expresie franceză decît o metodă avîndu-şi principiul în actul de conştiinţă. În zadar am fi căutat-o la Sainte-Beuve sau la Thibaudet, preocupaţi, unul să observe o gîndire deja prizonieră sieşi şi profund angajată în lumea ei de particularităţi psihologice, celălalt, să o descrie, printr-o serie de confruntări, în afinităţile ei externe şi să determine astfel locul pe care îl ocupă în geografia spiritului. Fără îndoială, cu mult timp înainte de Raymond, Du Bos şi Rivière fuseseră în mod constant, şi unul şi celălalt, în căutarea unui act prim de conştiinţă. Dar la Du Bos, aşa cum am văzut, intuiţia acestui punct de plecare era cele mai adeseori disimulată prin dezvăluirea simultană a tuturor consecinţelor acestei prime acţiuni. Criticul, înăbuşit de bogăţia descoperirilor sale, nu ajungea niciodată la capătul enumerării lor. Numai Rivière avusese sentimentul limpede al unui fenomen prim de conştiinţă, care trebuia, înainte de toate, degajat. Dar scrupulos, ezitant, incapabil, în fond, în studiul existenţei mentale a celuilalt, să se uite cu totul pe sine însuşi, el îşi concepuse critica mai degrabă ca o mişcare prin care se apropia în chip nedefinit de o gîndire diferită cu care a lui nu coincidea niciodată pe deplin. Critica lui era esenţialmente asimptotică. Iar ceea ce ar fi trebuit să fie punctul ei de plecare ajungea să-i fie tocmai punct final. E ciudat că, în ţara lui Descartes şi acolo unde s-a dezvoltat o tradiţie care e cea a filosofiei conştiinţei, Raymond este primul care a aplicat principiul *Cogito*-ului la cunoaşterea critică a gîndirilor şi operelor literare şi care a făcut ca această critică să debuteze într-un *moment* de aceeaşi natură ca şi momentul *Cogito*-ului, deoarece fiinţa se descoperă aici în activitatea gîndirii sale prezente.

III

„Existenţa este în clipa însăşi", spune Raymond în legătură cu Rousseau [8]. Iar în legătură cu Montaigne :

[8] Introducere la *Rêveries*, Droz, Genève, 1948, p. XXIII.

„Instinctul său îl invită să-și însușească pantele devenirii și să se găsească pe sine, să se simtă existînd în ceea ce trece, în ceea ce ar numi o «legătură» *(accointance)* a sufletului cu trupul, mereu mai intimă“ [9]. Tot așa, la Ronsard, ceea ce merită atenție este „sentimentul cotidian al existenței“ [10].

Ronsard, Montaigne, poeții baroci, Baudelaire, Rimbaud și cîți alții ! Cum să enumeri toate gîndirile în care Raymond se străduiește să facă să apară prezența imediată și actuală a conștiinței față de ea însăși ? „Să notăm, spune el referindu-se la una dintre ele, oprirea timpului sau cel puțin lipsa oricărei discriminări între momentele succesive ale duratei. Între trecut și viitor, eul nu mai este hărțuit ca o busolă cu variații bruște. Prezentul se instaurează și se cuibărește în suflet, care nu mai este sfîșiat de vîrful său ascuțit.“ [11]

Acest fapt nu e oare și el foarte apropiat de cartezianism ? Un prezent independent de trecut și de viitor, concentrat în întregime în actul de gîndire actual, nu amintește oare acest fapt în egală măsură de Descartes și de Rousseau ? Și totuși, oricare ar fi asemănările, n-ar fi greșeală mai mare decît aceea de a identifica *Cogito*-ul critic al lui Raymond cu *Cogito*-ul raționalist al lui Descartes. Deoarece pentru Raymond nu există una, ci două forme de conștiință. Ele sînt absolut de neasimilat una alteia. Una poate fi considerată, *grosso modo*, ca fiind forma de conștiință îndeosebi carteziană și clasică ; cealaltă ar fi mai degrabă conștiința romantică :

> Astfel, în timp ce scriitorul clasic, dornic să se cunoască, se încredea în introspecție și transpunea rezultatul observațiilor sale pe planul inteligenței discursive, poetul romantic, renunțînd la o cunoaștere care n-ar fi în același timp un sentiment și o jubilație de sine — și un sentiment al universului, resimțit ca o prezență — dă ca misiune imaginației

[9] *Baroquisme et littérature, Cahiers du Collège philosophique*, 1948, Arthaud, Grenoble, p. 197.

[10] *Baroque et Renaissance poetique*, Corti, 1955, p. 83.

[11] Introducere la *Rêveries*, Droz, p. XXXIII.

sale să compună portretul metaforic, simbolic, al lui însuşi în metamorfozele sale. [12]

Să lăsăm în mod provizoriu deoparte acest „sentiment al universului", cu care se va descoperi, dealtfel, în cele din urmă, că tinde să se confunde sentimentul existenţei personale ; să cercetăm acest din urmă sentiment şi să distingem în el, pentru Raymond, tocmai contrariul conştiinţei carteziene. Una e o conştiinţă confuză, cealaltă este o conştiinţă limpede. Una este iraţională, cealaltă raţională. Una înfăţişează fiinţa ca fiind nediferenţiată, cealaltă o dezvăluie în ceea ce are ea mai distinct. De aceea, Marcel Raymond nu raportează nicidecum la Descartes, ci, dimpotrivă, la Rousseau, tot ceea ce spune despre conştiinţa nediferenţiată :

> Într-o societate care se risipea în activităţi distincte şi se pierdea în conflictul dintre *Eu* şi ceilalţi, Rousseau a restaurat sentimentul elementar şi global al existenţei. Acelui «eu gîndesc» al lui Descartes el i-ar fi putut substitui un «simt în mod inefabil, vag, însă cu certitudine, că sînt existent, de o existenţă ce îşi are izvorul într-un univers divin». [13]

Şi Raymond îl citează apoi elogios pe Jean Wahl pentru că l-a prezentat pe Rousseau drept „renovatorul sentimentului existenţei în gîndirea franceză". Şi adaugă : „Jean Wahl discerne în Rousseau un fel de activitate mistică, întemeiată pe o afirmare a sufletului profund, în întregime deosebit de *Cogito*-ul cartezian" [14].

Cogito-ului cartezian i se opune deci sentimentul „rousselian" al existenţei. Dar şi fénelonian, malebranchian, jansenist, fără îndoială. Nimic nu e mai important, poate, în această parte încă neglijată a istoriei ideilor pe care o putem numi istorie a conştiinţei, decît evoluţia profundă suferită de această noţiune în cursul secolelor

---

[12] *De Baudelaire au surréalisme*, ediţie nouă, Corti, 1947, pp. 14—15.

[13] Introducere la *Rêveries*, Droz, pp. XXXV—XXXVI.

[14] *Id.*, p. XV.

al XVII-lea și al XVIII-lea. Pentru Descartes, nu există altă conștiință decît cea prin care, descoperindu-se gîndind, ființa care gîndește percepe în mod limpede și distinct atributul esențial al substanței sale. Nimic nu e, dimpotrivă, mai tenebros pentru Malebranche, decît sentimentul lăuntric pe care îl avem despre noi înșine. Numai Dumnezeu are o idee inteligibilă despre ceea ce sîntem. O vom contempla într-o zi în arhetipul spiritelor. Așteptînd, sufletul nostru nu simte în el decît niște modalități obscure. Janseniștii nu vorbesc altfel. Ei susțin că noi nu ne cunoaștem niciodată străfundul sufletului. „Cine sînt eu ?“, se întreabă cu neliniște eroul racinian. Cu toate acestea, odată cu senzualiștii secolului al XVIII-lea, sentimentul existenței devine mai puțin tragic, fără a înceta totuși să rămînă la fel de tulbure. Ființa care simte este și o ființă care *se* simte. E adevărat că intensitatea senzațiilor, îndreptîndu-ne atenția către lumea din afară pe care o revelează, ne face adesea să neglijăm conștiința de noi înșine. Dar sînt momente în care forța sensitivă scade și în care, în vacuitatea spiritului destins, se ivește o conștiință toropită, însă fermecătoare și profundă, a ființei noastre intime : „Ceea ce gîndește în mine, scrie în 1753 un filosof însemnat dar mai puțin cunoscut, abatele de Lignac, se află uneori redus la purul simț intim al existenței ; acest lucru ni se întîmplă în acea stare numită, în stil familiar, visare elvețiană *(rêver à la suisse)*. Felul de a fi al sufletului e atunci degajat de orice impresie venită din exterior ori relativă la exterior... Ești absorbit de un sentiment de inerție, care îl conține totuși pe cel al existenței actuale și numerice.“ [15]

În opoziție, așadar, cu sentimentul galvanic pe care eul nostru ne face să-l încercăm atunci cînd pasiunile ating culmea, se află un sentiment invers, în care conștiința indistinctă a existenței noastre depinde de un abandon aproape letargic al trupului și spiritului nostru. Nimic nu e mai folositor în această privință decît compararea temei conștiinței obscure la scriitorii religioși din secolul

[15] *Lettre à un Materialiste* sau *Eléments de métaphysique*, Paris, 1753, scrisoarea a doua, fenomenul al treilea.

al XVII-lea şi la filosofii din secolul următor. Dacă pentru Malebranche, Nicole sau Duguet, cunoaşterea de sine e tulbure, este pentru că e imperfectă şi pentru ca fiinţa omenească nu este în stare să ajungă la acea conştiinţă limpede din care Descartes făcuse totuşi un ideal realizat. Însă pentru scriitorii veacului al XVIII-lea confuzia sentimentului nu este un defect sau o slăbiciune, ci un avantaj şi aproape o virtute. Aceasta este îndeosebi părerea lui Rousseau, care e cîntăreţul prin excelenţă al conştiinţei confuze. Aici rezidă, fără îndoială, raţiunea pentru care Raymond nu conteneşte să se refere la el. El face din acesta restauratorul „sentimentului elementar şi cvasimistic al existenţei“ [16]. Sentiment simplu, eliberat de orice preocupări egoiste, readucînd subiectul la un fel de stare primordială şi indiviză în care se surprinde nu în diferenţa, ci în nondiferenţierea lui originară.

Există în străfundul eului, la începutul istoriei eului, un moment de conştiinţă, însă de conştiinţă confuză.

Ne reamintim textele din *Discursul despre Inegalitate :*

„Întîiul sentiment al omului a fost acela al existenţei sale... Sufletul său, pe care nimic nu-l agită, se lasă doar în voia sentimentului existenţei sale actuale.“

Şi textele, încă şi mai celebre, din cea de-a doua şi de-a cincea *Plimbare* :

„Această primă senzaţie a fost un moment fermecător. Nu mă simţeam încă existînd decît prin ea. Mă năşteam la viaţă în această clipă şi mi se părea că umpleam cu uşoara mea existenţă toate obiectele pe care le zăream...

Fluxul şi refluxul acestei ape... erau îndeajuns ca să mă facă să-mi simt cu plăcere existenţa, fără a-mi da osteneala să gîndesc“...

Raymond comentează în felul următor acest ultim pasaj :

„Curînd, retras în sine, adunat în întregime în centrul său, Narcis nu mai are nici măcar dorinţa de a se vedea ; în extazul său supravieţuieşte doar sentimentul confuz şi încîntător al existenţei.“ [17]

---

[16] *Introduction aux Rêveries*, Droz, p. VII.

[17] *De Baudelaire au surréalisme*, p. 14.

Fie că e vorba de Rousseau, fie de romantici, de Baudelaire sau de suprarealiști, Raymond nu conține deci să se refere la o stare primordială a vieții lăuntrice care se situează „dincolo de cunoașterea prin intelect". De unde, cel puțin la o anumită epocă, interesul său pentru gîndirea prelogică sau primitivă, ca și pentru diversele aspecte ale vieții preconștiente, ale cărei activități psihanaliza și alte metode au încercat să le repereze. „Obscurul continuă să existe. A pretinde să reduci totul la gîndire este o iluzie... Sub gîndirea limpede, care se crede stăpînă pe sine, subzistă inconștientul, hazardul" [18]. De aceea, ceea ce contează în psihanaliză este „teoria după care activitățile noastre conștiente nu sînt decît niște activități de suprafață, dirijate fără știrea noastră, cele mai adeseori de către forțe inconștiente, care constituie trama *eului*" [19]. Marcel Raymond se simte apropiat îndeosebi de Jacques Rivière care redacta, începînd din 1908, o Introducere în metafizica visului în care „explorarea inconștientului era propusă drept scop scriitorului" [20]. „A suspenda activitățile noastre de suprafață, a lăsa să se fixeze tot mai adînc și să se mărească pînă la inconștiență privirea lăuntrică" [21], acesta îi pare lui Raymond țelul poeziei și, prin urmare, și cel al criticii. Cu privire la această fascinație pe care o exercită asupra lui profunzimile obscure ale ființei, nu există un exemplu mai bun decît cuvintele următoare, vizînd o carte consacrată faptului față de care Raymond are cea mai mare aversiune, adică activităților conștiinței limpezi. Opunînd faimoasei teze a lui Brunschsvicg despre *Progresul conștiinței în filosofia occidentală* imaginea progreselor inverse ale gîndirii poetice, Raymond scrie :

> În timp ce conștiința intelectuală se desparte de obiect și sfredelește lumea sub privirea ei printr-o abstracție crescîndă, poetul, printr-un demers con-

[18] *Id.*, pp. 156—157.
[19] *Id.*, p. 272.
[20] *Id.*, p. 220.
[21] *Hommage à Lamartine, Génies de France*, p. 159.

trar, legat de o exigență afectivă, înaintează către o aprehensiune sau un presentiment al *nebuloasei opace, irațională* — sau al existenței ca atare — ce subzistă dincolo de cunoașterea prin intelect. [22]

Spre această nebuloasă opacă înaintează nu numai poeții iubiți de Raymond, ci, pe urmele lor, criticul însuși. Or, așa ceva nu s-a mai văzut în Franța, cel puțin în Franța literară. Oricare ar fi fost metodele ori concepțiile sale, criticul, de la Boileau la Thibaudet, fusese întotdeauna reprezentantul raționalității. Orice critică s-a comportat întotdeauna ca soră mai mică a filosofiei, iar dacă domeniul pe care avea misiunea să-l exploreze era lumea irațională a poeziei, era stabilit că sarcina ei era tocmai de a proiecta lumina în umbră și de a pune rînduială în confuzie. Iată însă că, odată cu Raymond, apare o critică ce pare a întoarce cu bună știință spatele claritații. Afundîndu-se departe de peisajele familiare și deplin luminate ale suprafeței, ea răscolește adîncurile. Căci pentru ea adevărul nu se află în cruditatea deplinei lumini, ci în adîncul subteranelor, ascuns sub văl. Printr-un paradox aproape disperat, critica lui Raymond vrea să depășească punctul în care experiența umană mai este percepută și reflectată de o conștiință și să atingă, dincoace de zona în care funcționează percepția de sine însuși, un fel de sentiment inconștient.

În acest punct, inspirația îi vine fără îndoială lui Raymond din Germania. În timpul șederii sale acolo, în 1926—28, el a descoperit și a regîndit, cu încîntare, o filosofie cît se poate de îndepărtată de ceea ce se numește îndeobște raționalism francez: „În Germania, am făcut o baie de irațional. Pînă la a privi apariția conștiinței și a cunoașterii în ființă ca pe o fisură, o greșeală, adevărata cădere. În Germania m-am desprins cu totul de ceea ce voi numi, pentru a simplifica lucrurile, raționalism“ [23].

---

[22] *De Baudelaire au surrealisme*, p. 354.

[23] *Allemagne 1926—1928, Mercure de France*, februarie 1955, p. 238. Cf. și *Le Sel et la Cendre* (1970), unde Raymond povestește geneza cărții *De la Boudelaire la suprarealism.*

Dar dacă există (ca de pildă în Germania) o filosofie a inconștientului, poate exista oare o gîndire cu adevărat critică a inconștientului ? Problema trebuie bine înțeleasă. Desigur, nu e imposibil să se stabilească din afară o critică ce ar consta în analiza condițiilor în care inconștientul își urmează în noi sau în altul existența sa esențialmente tenebroasă. Însă o astfel de critică nu poate exista ea însăși decît sub o formă obiectivă, ca exercitare, adică, a unei gîndiri care ar avea ca obiecte fenomenele pe care se străduiește să le lămurească dar la care se abține să participe. Or, caracteristica criticii lui Raymond este de a fi, dimpotrivă, absolut participantă. În afara mișcării prin care se confundă cu însăși ființa pe care o examinează, ea literalmente nu există. Iată însă că acea ființă cu care vrea să se identifice nu numai că se înconjoară de obscuritate, ci se vădește a fi obscuritatea însăși. În acest caz, a te scufunda în obscuritate înseamnă a deveni tu însuți tenebrele în care cauți. Desigur, nebuloasa opacă despre care vorbește Raymond e poate accesibilă, dar, odată atinsă, cum s-o recunoști din interior, s-o concepi și în cele din urmă s-o descrii în vreun limbaj poetic sau critic ? Aceasta este, ca să întoarcem împotriva lui o formulă ce-i aparține, *ispita* esențială a spiritului la Marcel Raymond. E aceea de a se afunda cît mai departe cu putință de gîndirea limpede, într-o realitate mentală opacă, ce nu mai poate fi gîndită și de la care speri în zadar să smulgi o revelație.

De aceea, gîndirea critică a lui Raymond este perpetuu pîndită de tăcere. Tăcere, în primul rînd, a celui care tace atunci cînd nu are nimic esențial de spus. Însă esențialul este adeseori ceva atît de dificil de simțit și de retrăit în viața lui obscură, încît spiritul nu are puterea de a se deda acestei îndoielnice metamorfoze. Totuși, cea mai mare dificultate nu constă în ostenelile și hazardurile mutației. Ea rezidă în contradicția dintre obscuritatea fundamentală a ființei și lumina pe care o implică orice *cunoaștere* a ființei.

Raymond este în situația misticilor. Aceștia se plîng că sînt incapabili să exprime ceea ce au simțit, pentru

că a exprima acest lucru ar însemna să-l traduci într-un limbaj limpede și pentru că limpezimea ar face să-i dispară pînă și amintirea. Astfel, dintre toți scriitorii critici, Raymond este cel căruia îi repugnă cel mai mult să se folosească de limbajul facil al unui Thibaudet sau al unui Sainte-Beuve. În mod riguros, el ar trebui chiar să fie cel ce nu mai scrie deloc, cel care, ca și Mallarmé, însă din motive foarte diferite, e amenințat de sterilitatea ființei constrînse aproape întotdeauna la tăcere. Lucru ciudat, în timp ce emulul său, criticul poate cel mai însemnat, alături de el, din epoca noastră, Maurice Blanchot, găsește în însăși meditația asupra condițiilor gîndirii critice un izvor de reflecții și o putere de reiterare cu adevărat inepuizabilă, Raymond, dimpotrivă, vede necontenit nu numai că se restrînge cîmpul descoperirilor sale, ci și că slăbește posibilitatea de a le împărtăși. Așa cum nu există o filosofie a iraționalului pur, nu există nici o conștiință a inconștientului. Cu cît gîndirea se îndepărtează de zonele clarității, cu atît se distanțează și de locurile în care se vorbește un limbaj inteligibil. Chiar, și îndeosebi, în cele mai frumoase capitole din *De la Baudelaire la surrealism*, în ciuda miracolelor verbale prin care criticul exprimă aproape inefabilul, el trebuie în cele din urmă să tacă. Paginile cele mai emoționante ale lui Raymond sînt cele care, întrerupîndu-se, dizolvîndu-se, își mărturisesc înfrîngerea.

Înfrîngere ce nu este totuși iremediabilă. Abandonul spiritului în iraționalul pur este o ispită ce nu e imposibil de depășit. În loc să se afunde în obscuritatea totală a vieții inconștiente, gîndirii îi este îngăduit într-adevăr să se situeze într-un loc care nu e nici al inconștienței totale, nici al conștiinței limpezi. Dacă Raymond revine în mod constant la o întreagă serie de scriitori și artiști preferați, este pentru că, trecînd de la unul la altul, poate experimenta toată gama stărilor de conștiință. „Există de fapt o mulțime de poziții intermediare între inconștiență și conștiență...“ [24]

[24] *De Baudelaire au surréalisme*, p. 52.

Printre aceste poziții, una dintre cele mai subtile este cea ocupată de Paul Valéry :

> Totul concură pentru a-l orienta pe Valéry, poet apolinic, spre adîncurile nocturne ale ființei — poetica sa, precum și critica gîndirii și atracția cvasi-voluptuoasă pe care o exercită asupra lui *volente nolente* puterile iraționale ale *eului* și ale universului. Dacă el este poetul cunoașterii, să fim bine înțeleși că nu este cîtuși de puțin poetul cunoașterii formulate codificate — poetul ideilor — ci poetul cunoașterii născînde, al gîndirii încă embrionare, al tuturor stărilor intermediare între inconștiență și conștiință. [25]

Astfel se precizează ceea ce va deveni locul electiv al criticii lui Raymond, mai mult chiar decît al poeziei lui Valéry : un loc plasat „la hotarele dintre spirit și lucruri, dintre conștient și inconștient, dintre rațional și irațional, în punctul lor de tangență“ [26].

De aceea, dintre toate gîndirile filosofice franceze, singura, fără îndoială, care l-a marcat profund pe Raymond este gîndirea bergsoniană :

> La Bergson, *conștiința* și *inconștiența* formează destul de rar o antiteză. Găsesc în Eseu * „adîncurile conștiinței“ și chiar „adîncurile obscure ale conștiinței“. Într-un alt pasaj, se face apel la „conștiința reflexivă“. Ar exista, așadar, o conștiință de altă calitate care nu s-ar naște în punctul în care obiectul se reflectă în oglinda subiectului „gînditor“, o conștiință „obscură“ în sfîrșit, sau „subconștientă“.[27]

O conștiință obscură sau subconștientă... Cuvinte stranii, aproape contradictorii în termenii lor și care, fără a se îndepărta prea mult de bergsonismul ortodox, dezvăluie în „punctul ei de tangență“ gîndirea cea mai autentică a lui Raymond. Ar exista deci nu numai o conștiință

---

[25] *Id.*, pp. 160—61.

[26] *Id.*, p. 168.

* ***Essai sur les données immédiates de la conscience (Eseu despre datele imediate ale conștiinței)***, 1888 (N.T.).

[27] ***Bergson et la poésie récente, Genies de France***, pp. 218—19.

vagă sau confuză, ci un sentiment aproape tenebros al existenței ; o conștiință cît mai apropiată cu putință de inconștient. În această regiune de penumbră densă trebuie să sălășluiască gîndirea criticului ; căci numai în această regiune se ivesc în semilumina poeziei singurele revelații care contează.

IV

Dar despre ce revelații este vorba ? E de la sine înțeles că într-o astfel de critică, datorită rafinamentului său, exclusivității preocupărilor și exigențelor sale și, în sfîrșit, puținelor obiecte de care consimte prin urmare să țină seama, nu te poți aștepta la niște revelații de ordin vulgar-personal. Critica lui Raymond refuză să-și propună drept scop o explicație psihologică, sociologică chiar istorică, a operei sau a omului. Prin aceasta, subiectul său, oricare ar fi el, se află circumscris într-un mod aparte. Fie că Raymond se ocupă, după cum am văzut, de Rousseau, Baudelaire, Rimbaud sau de suprarealiști, un singur lucru îi absoarbe atenția și acesta este fenomenul de conștiință. Însă conștiința despre care e vorba aici este, după cum am mai văzut, extraordinar de mărginită. Ea e mărginită de indistincția sa, de confuzia, de lipsa de forță percutantă, de înclinația sa de a se metamorfoza în ceea ce îi este cel mai apropiat și cel mai contrar, inconștiența. Ea este limitată, în sfîrșit, de extrema îngustime a obiectului său, căci ea nu este, la nici un nivel, o conștiință a fluctuațiilor eului ori a epifenomenelor vieții spirituale. Nimic nu-l interesează mai puțin pe Raymond, la sine ori la alții, decît avatarurile personalității, așa cum sînt, de exemplu, zilnic notate într-un *Jurnal intim*. Dar ce rămîne atunci ? Trebuie oare ca rolul criticului să se mărginească la a reflecta un act de conștiință care este el însuși cel mai puțin conștient cu putință ? O conștiință redusă la minimum, stare rară și deosebită, pe care nimic, în afara caracterului ei excepțional, n-ar propune-o atenției cercetătorului.

Și totuși, în această *conștiință-minimum* situează Raymond ceea ce pentru el este nu numai lucrul cel mai important și cel mai scump, ci singurul care poate să-l facă să spere a transforma acest minimum într-un maximum. Căci, trăind în adîncul său — totuși nu ca pe un fenomen aparținînd exclusiv eului — sentimentul existenței, pentru Raymond ființa umană nu-și mai restrînge raza de conștiință la acest eu al său pe care îl percepe ca existent. Dimpotrivă, devenind conștientă de propria sa existență, ea devine conștientă de existența în ea a unui flux de viață cu neputință de definit, care e răspîndit pretutindeni, care este în toate, care e lucrul cel mai comun din lume. Existență multiplă, imensă, universală, care, prelungind-o din toate părțile, infinit, pe a sa proprie, vine totuși să se facă percepută în conștiința sa, căci conștiința nu e numai o percepere a unei existențe particulare nouă, ci conștiința *întregii* existențe sau a existenței *totului*. Astfel, „conștiința personală tinde să devină conștiință cosmică“ [28]. Nimic mai deosebit, așadar, de sentimentul de sine pe care-l încearcă introspectivii puri și egoiștii. Pentru un Rousseau, un Guérin, un Rimbaud, există o conștiință simultană a eului și a lumii. Mai mult decît atît, conștiința eului devine identică cu conștiința lumii. Totul se petrece ca și cînd eul s-ar dilata pînă la a deveni sentiment al întregului univers, ori mai degrabă ca și cum universul întreg ar înceta să fie exterior și ar deveni obiectul *lăuntric* al gîndirii noastre celei mai intime. Raymond revine necontenit asupra acestui punct, găsind pentru a-l exprima formulele cele mai limpezi : „Un nou mod de a simți, de a exista, în prezența lumii... [29] — Eu depășit, resorbit, — Sentiment al existenței (care nu mai este) un sentiment personal...[30] — Sentiment de sine și sentiment al totului (care) nu mai pot fi deosebite... [31] Conștiință a *eului* extraordinar de

[28] Introducere la *Rêveries*, Droz, p. XXXI.
[29] *Baroquisme et littérature*, p. 152.
[30] *Introduction aux Rêveries*, Droz, p. XXIV.
[31] *De Baudelaire au surréalisme*, p. 14.

dilatată (care) presimte bucuria existenței absolute... [32] — „«natură» în intimitatea căreia avem atunci sentimentul că existăm" [33].

Pe de altă parte, se înțelege acum mai bine ostilitatea manifestată de către Raymond față de conștiința limpede. Aceasta e condamnabilă pentru că în loc să fie un factor de unire este unul de separație. Pentru Descartes, a fi conștient înseamnă a te distinge de ceea ce nu ești tu, a te izola de univers : „Conștiința intelectuală se separă de obiect și sfredelește lumea sub privirea sa printr-o abstracție crescîndă" [34]. Cea mai mică distanțare a spiritului față de obiectele pe care le contemplă duce la o fisură ce se agravează tot mai mult. De la prima sa lucrare, Raymond se arată sensibil la imperceptibila *retragere* a conștiinței umane în prezența universului. La Ronsard, remarcă el, nu poate scăpa neobservată „de la poet la realitate, o distanță mică și de netrecut" [35]. Aceeași fisură, însă transformată monstruos într-o prăpastie, se regăsește în toate formele de intelectualism. Fizicienii și metafizicienii se îndepărtează deopotrivă de lucruri, se izolează într-un sistem închis de gînduri : „Prin știință omul a făurit o Antiphysis ce apasă asupra lui cu greutatea ei de automat, el a făcut din conștiința sa o insulă unde nu acostează nimic altceva, decît ecourile slăbite, imaginile fără culoare ale unei vieți de acum înainte inaccesibile". [36] Același caracter de insularitate se remarcă în comportamentele inteligenței numite „pure" : „Am văzut conștiința izolîndu-se în jocul său de oglinzi, preocupată să-și surprindă răsfrîngerea, exclusă, expulzată din lucruri..." [37] În sfîrșit, devenind „conștiință negativă" [38],

---

[32] *„Jean-Jacques Rousseau. Deux aspects de sa vie intérieure"*, *Anales Jean-Jacques Rousseau*, v. 29, 1941, p. 50.

[33] *Le sens de la qualité*, p. 25.

[34] *De Baudelaire au surréalisme*, p. 354.

[35] *L'influence de Ronsard sur la poesie française*, 2 vol., 1927, v. 2, p. 324.

[36] *De Baudelaire au surréalisme*, pp. 44—45.

[37] *Paul Valéry et la tentation de l'esprit*, Baconnière, 1946, p. 105.

[38] *Id.*, p. 130.

negînd obiectele de care s-ar fi putut lega, conștiința intelectuală se constituie într-o „insulă a conștiinței pure“ [39]. Este ispita căreia îi cedează, de exemplu, hiperconștiința lui Valéry. Raymond o denunță ca păcat împotriva spiritului : „Valéry va face din autonomia conștiinței exigența majoră a omului, vocația sa, *ispita* sa cea mai înaltă“ [40]. Supremă *ispită*, cea a păcatului prin excelență, „a omului care s-a luat pe sine însuși drept scop“ [41].

Nu există deci o adevărată, „bună“ conștiință decît conștiința identificatoare. A vorbi aici de *participare* în sens lévybruhlian, nu mai e suficient, căci e vorba de cu totul altceva decît de o simplă credință. E vorba într-adevăr de o participare în sensul platonician al termenului, adică de o identificare metafizică a lumii cu spiritul și, prin urmare, de înlăturarea dualității radicale care, în cea mai mare parte din gîndirile ieșite din idealism, separă conștiința de obiectele sale :

> Cum să afirmi că poetul n-a avut, poate în spațiul unei secunde, revelația unei esențe comune, a unui soi de identitate magică ? [42]
>
> Un elan nestăvilit îl purta spre *cucerirea* unei stări primitive în care sufletul personal, scăpînd din propriile-i limite, restituie, într-o beție mistică, forțele sale universului. [43]
>
> Imaginația presimte că o misiune imensă o solicită, misiune care ar consta în a revela prin intermediul unor imagini „bizare“ înrudirea esențială dintre toate lucrurile, participarea lor la un spirit în care se scaldă obiectele și sufletele, la „întunecata și profunda unitate“ a întregului. [44]

Identificarea metafizică nu e deci o minune întîmplătoare, este o misiune, o cucerire. „Frontierele dintre sen-

---

[39] *De Baudelaire au surréalisme*, p. 170.
[40] *Paul Valéry et la tentation de l'esprit*, p. 19.
[41] *De Baudelaire au surréalisme*, p. 127.
[42] *Id.*, p. 26.
[43] *Id.*, p. 38.
[44] *Id.*, p. 285.

timentul subiectivului şi cel al obiectivului dispar.“ [45] Dar dacă dispar, este pentru că o putere activă reuşeşte să le facă să dispară. Agentul acestei transformări este verbul sau limbajul : „Magia verbului, spune Raymond, este eficace în măsura în care ne transformă pe noi înşine, în care sfărîmă barierele dintre *eu* şi *non-eu*“ [46]. „Limbajul năzuieşte să ne introducă într-un anumit mod de existenţă în care ne simţim într-un acord mai mult sau mai puţin deplin cu *carmen poeticum*, cu orice operă literară avînd valoare de artă, posedînd propriul său stil“ [47], deci, aşa cum poezia constituie o acţiune verbală prin care poetul *aderă* la lumea pe care o exprimă, criticul, prin acţiunea propriului său limbaj, participă la poezia pe care o „critică“. De unde, importanţa imensă, acordată de Raymond, rolului jucat de limbă. Nicicînd un critic n-a fost atît de preocupat faţă de verbul său, nu din simplă preferinţă pentru „limbajul frumos“, ci pentru că limbajul este mediumul indispensabil datorită căruia se înfăptuieşte identificarea „critică“. Atunci, ca şi poetul, prin virtutea unificatoare a semnelor, criticul devine în acelaşi timp subiect şi obiect. Lucrurile nu se mai află de o parte iar el de cealaltă. El nu mai este în faţa unei lumi de lucruri. El este în lucruri, tot aşa cum lucrurile sînt în el :

> Cuvintele încetează de a mai fi nişte semne pentru a participa la lucrurile înseşi, la realităţile psihice pe care le evocă... Vis al unui univers *magic*, în care omul nu s-ar mai simţi deosebit de lucruri... [48]

V

Profund legaţi de univers, poroşi faţă de univers, modelaţi în mod constant de către el, noi cedăm

---

[45] *Id.*, p. 13.
[46] *Pour la poésie, Présence*, mai 1935, p. 32.
[47] *Le sens de la qualité*, p. 37.
[48] *De Baudelaire au surréalisme*, pp. 14—15.

omnipotenței, în noi înșine, a tuturor acestor lucruri care ne impresionează și pe care nu încetăm să le mimăm necontenit. [49]

Spre deosebire de critica lui Blanchot, care se închide în ciclul amețitor al repetițiilor livrești, cea a lui Raymond se pune în legătură cu universul, se deschide spre lumea lucrurilor. Prin aceasta ea se apropie de critica lui Béguin care a fost prietenul și, în tinerețea sa, discipolul lui Raymond. Într-o notă din martie 1934 despre *De la Baudelaire la suprarealism*, Béguin recunoaște acest dar la prietenul său mai vîrstnic. Pentru Raymond, spune el, poezia „stabilește o necontenită comunicare între spirit și lucruri ; și tocmai prin intermediul lucrurilor înseși. prin intermediul existenței lor mișcătoare va căuta spiritul să afle calea ce duce la imuabila realitate" [50].

În această observație a lui Béguin putem distinge în același timp ceea ce face din el un continuator al lui Raymond și o ființă profund diferită. Pe de o parte, faptul de a concepe critica drept un fel de prelungire și de adîncire a gîndirii poetice, ține de grandoarea unuia și a celuilalt ca și a școlii pe care au întemeiat-o. Or, aceasta nu are astîmpăr pînă ce nu „se amestecă în plinul lucrurilor" [51] și nu trăiește din viața lor concretă, interiorizată într-o „mișcare vitală de adeziune" [52]. Dar dacă pentru Béguin, căruia îi este greu să iasă din sine, adeziunea este în același timp cea mai imperativă și cea mai dificilă dintre îndatoriri, se pare că, pentru Raymond, dimpotrivă, fuziunea spiritului cu lucrurile a fost întotdeauna o înclinație firească, un fel de căsătorie fericită a realității înconjurătoare cu cel ce se complace în ea. Raymond se află adesea, ca și Rousseau ori Guérin, la limita nu numai a reveriei, ci a extazului contemplativ. Or, tocmai în virtutea acestei tendințe, dacă lumea lucrurilor i se predă fără rezistență, eliberată de opacitatea ei naturală, ea nu

---

[49] *Hugo mage*, Génies de France, p. 173.

[50] Recenzie la *De Baudelaire au surréalisme*, *Cahiers du Sud*, martie 1934.

[51] *Le sens de la qualité*, p. 24.

[52] *Paul Valéry et la tentation de l'esprit*, p. 105.

formează, dimpotrivă, pentru el, ca pentru Béguin, o mulțime de entități izolabile, cu care se angajează, cu fiecare în parte, niște relații distincte. Conștiința lucrurilor devine la Raymond o conștiință a ansamblului lucrurilor, conștiință a naturii întregi, sentiment cosmic al unei entități universale, cu care e vorba nu atît să întreții relații, cît să te confunzi, iar această primă diferență între cele două concepții critice atrage după sine o a doua. Dacă pentru Béguin, lucrurile sînt importante, e fără îndoială în primul rînd pentru că ele alcătuiesc în fața spiritului o serie de prezențe tangibile ce nu pot fi confundate cu spiritul ; dar și pentru că, dincolo de ele însele, lucrurile desemnează o realitate infinită care le depășește și care se oglindește în imanența lor, fără a renunța vreodată la transcendența ei.

Or, lucrurile stau cu totul altfel la Raymond. Lumea lucrurilor externe nu are importanță pentru el decît în măsura în care poate să o interiorizeze. În loc să reziste, să-și afirme dreptul de a trăi în afară, lucrurile au, la Raymond, datoria expresă de a se spiritualiza, de a se lăsa transpuse în echivalentele lor interne ; tot așa cum, invers, ca să se unească mai bine cu ele, limba criticului are drept misiune să „mimeze" formele vieții sensibile. Gîndirea lui Raymond este, într-adevăr, amenințată de un dublu pericol. Ea nu scapă de trista conștiință că e despărțită de obiectele sale decît confundîndu-se cu ele, însă pe de altă parte, confundîndu-se cu ele, ea întîmpină riscul de a dispărea ca și conștiința. De unde, la Raymond, necesitatea unei „puneri în formă". În fiecare clipă, gîndirea e pe punctul de a se pierde în sentimentul pur ; însă tot în fiecare clipă, această alunecare spre nedefinit este conținută de exercițiul unei *vis formatrix*. Între extrema lichiditate și extrema rigoare, spiritul oscilează, producînd un balans asemănător cu cel care însuflețește arta barocă și care se regăsește pînă și în stil.

Pe de altă parte, dacă natura dezvăluie existența unei supranaturi, aceasta din urmă nu rezidă pentru Raymond într-un loc diferit de natura însăși. Ea *este* doar această natură mai bine văzută, mai bine simțită, în sfîrșit așa

cum apare ea în ochii spiritului. Cu alte cuvinte, marea deosebire dintre Béguin și Raymond, este că la acesta din urmă nu e vorba aproape niciodată de ceea ce îl interesează cel mai mult pe celălalt, adică de transcendență [53]. Există deci între ei un subiect, cel puțin latent, de dezacord, de care multă vreme nu și-au dat în mod limpede seama. Astfel, atunci cînd, în 1937, în momentul apariției, Raymond recenzează marea carte a lui Béguin, *Sufletul romantic și visul*, el se lansează în susținerea unor teze la care Béguin, cel din acea epocă, ar fi subscris poate pe jumătate, dar care sînt diametral opuse direcției pe care o va lua în curînd acesta din urmă. Vorbind despre ocultism, Raymond scrie :

> De la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, atîția poeți, adesea fără s-o știe, se adapă la acest izvor ascuns. Că această gîndire ocultă se înrudește cu anumite forme ale gîndirii zise „primitive" și că filosofia Orientului își întemeiază pe puterile sale ceea ce ea numește „realizarea metafizică" — acesta este un ansamblu de fapte cărora ar trebui să li se măsoare într-o zi toate consecințele. Va fi existînd un „suflet universal" ori nu știu ce „spirit" la care ar participa spiritul nostru ; în străfundul „subiectului" ar exista acest „obiect" nesfîrșit ; natura nu ne-ar fi străină ; *eul* și *non-eul* n-ar fi ireductibile unul la celălalt ; n-ar fi cu neputință să intrăm în comunicare cu aceste forme și aceste ființe despre care se spune că sînt exterioare, prin intermediul senzațiilor noastre și al acelui „simț intim" din centrul nostru, pentru

[53] Dé la redactarea acestor observații încoace, M. Raymond a publicat în *Revue de Théologie et de philosophie* un text capital, intitulat „La maladie et la guérison", un fel de jurnal al anilor '50 și al celor următori, în care se poate distinge o înțelegere foarte personală și foarte nobilă a transcendenței. Asupra acestui punct. ca și asupra tuturor celorlalte, trebuie mai întîi consultată admirabila sinteză reflexivă pe care Raymond a prezentat-o despre propria sa existență sub titlul *Le sel et la cendre.*

care „toate lucrurile sînt legate împreună prin ombilic.“ [54]

Trebuia să cităm în întregime acest text, unul dintre cele mai revelatoare pentru gîndirea intimă a lui Raymond, nu pentru că aceasta ar avea mare lucru de-a face cu martinismul ori cu ezoterismul oriental. Dar, la fel ca în aceste doctrine, la Raymond există dorința de a face să apară supranatura, nu deasupra naturii, ci în inima lucrurilor, care coincide cu inima spiritului. Și trebuie mers încă și mai departe. După Raymond e vorba de a face în așa fel ca lucrurile să nu mai fie lucruri, iar obiectele, obiecte, astfel încît conștiință și lucruri contopite să constituie o nondualitate universală, în care să izbucnească pretutindeni imanența divinului.

În cele din urmă, există deci la Raymond o reapariție a vechiului mit plotinian al unității divine originare, pierdută cîndva, căzută în împărțire și despărțire, și regăsindu-se apoi, după acest exil, în indeterminarea ei dintîi. Nimic nu e poate mai important la Raymond decît mișcarea prin care, respingînd dualismul subiect-obiect, el încearcă să se metamorfozeze — el și lumea — într-un fel de univers lăuntric în care gîndirea nu s-ar deosebi de obiectele sale și în care faptul de a fi conștient de ceva ar însemna a vedea acest lucru împlinindu-se în spirit, ca și cum s-ar visa pe sine însuși. De-a lungul vremurilor, fără îndoială, îndeosebi în literatura mistică, neoplatonismul n-a încetat niciodată să producă gîndiri de acest tip. Dar trebuie ca ultima formă religioasă a neoplatonismului să fie o gîndire critică. Căci dacă marele principiu al întoarcerii la unitate se întemeiază pe fuziunea subiectului cu obiectul, ce exemplu mai bun al unei astfel de fuziuni există decît actul prin care conștiința critică se unește cu ceea ce retrăiește în ea ?

---

[54] *L'Âme Romantique et le rêve*, Reflecții pe marginea cărții lui Albert Béguin, Yggdrasill, 25 septembrie 1937, p. 89.

VIII

ALBERT BÉGUIN

I

Iată, de cinci săptămîni, pădurile din apropiere care mă izolează, ceasurile încete, panta anului care coboară către toamnă. Cîteva lecturi, uneori încercarea de a scrie un articol ori un capitol de carte viitoare. Dar mai ales *privirea asupra lucrurilor*, care devine ceea ce n-ar fi trebuit niciodată să înceteze a fi. [1]

Dacă citez mai întîi acest pasaj dintr-o scrisoare a lui Béguin, nu e pentru că s-ar putea găsi aici o trăsătură obişnuită a comportamentului său. Ci pentru motivul contrar. Nicăieri în scrierile lui Béguin nu există, după cîte ştiu, un text analog. Niciodată nu se vorbeşte în altă parte la Béguin despre încetineala orelor şi despre vecinătatea pădurilor. Niciodată în altă parte privirea nu se aşază pe lucruri cu această simplitate a intenţiei care reflectă aici, în mod excepţional, mişcarea unui spirit împăcat cu sine însuşi şi în armonie cu ceea ce îl înconjoară.

Să atragem atenţia şi asupra datei acestei scrisori. Ea e din 18 august 1939. La cîteva zile după aceea va izbucni războiul. Pacea, armonia cu lucrurile, sentimentul fericit al vacanţei, toate acestea îi sînt acordate lui Béguin în casa din Berry în care locuieşte în acel moment,

---

[1] *A Gustave Roud*, Laleuf, 18 august 1939, *Cahiers du Rhône, Essais et témoignages*, 1957, p. 208.

cu o zgîrcenie aproape dureros-ironică. Încă puţin timp şi vacanţa se va sfîrşi. Atunci va începe ciclul sarcinilor urgente, asumate fără întrerupere pînă la moarte.

Astfel Béguin va avea şi va pierde ocazia, poate unică, de a se înţelege direct cu natura. Va fi prima şi ultima oară cînd îi va fi îngăduit să arunce această privire asupra lucrurilor. Căci Béguin nu era dintre aceia care, dintr-o dată, fără dificultate, întreţine fericite relaţii cu obiectele. El nu era „un om pentru care lumea vizibilă există". Ca atîţia alţii — şi îndeosebi la fel cu mai mulţi dintre compatrioţii săi romanzi, un Constant, un Amiel — el era, ca să folosim una din expresiile sale, „zidit în partea dinspre lume" [2], adică închis în sine însuşi, constrîns din timiditate să păstreze ceea ce numeşte „taina inimilor împrejmuite" [3]. Şi ca tot atîţia alţii, el s-ar fi putut resemna la această stare, s-ar fi putut mulţumi să trăiască fără prea multă părere de rău în temniţa lui lăuntrică şi să se lase absorbit în ea, într-o producţie literară care ar fi fost aceea a eseului autobiografic şi a romanului personal.

E adevărat că, pentru o scurtă perioadă din tinereţea sa, Béguin pare să fi acceptat această „fatalitate a singurătăţii" [4]. Ştim, de pildă, că proiecta să scrie un roman care ar fi avut ca personaj central o fiinţă *„incapabilă să se ataşeze de un obiect,* întotdeauna văzîndu-se că se vede" [5].

Astfel, aproape la aceeaşi epocă, într-o scrisoare către fratele său, el spune, vorbind despre sine însuşi : „Fără îndoială, e o nenorocire să nu fi lucrat decît de unul singur, fără să te detaşezi de tine pentru nişte obiecte mai dezinteresate" [6].

---

[2] *Patience de Ramuz,* La Bacconière, 1950, p. 20.
[3] *Id.*
[4] *Id.*, p. 22.
[5] Scrisoare datată din 1926, citată de D. Pézeril, *Esprit,* decembrie 1958, p. 909.
[6] *A Pierre Béguin,* 17 noiembrie 1925, *Cahiers du Rhône, Essais et témoignages,* p. 153.

Ceea ce reiese clar înainte de toate din aceste două texte este exclusiva interioritate a gîndirii. Și de asemenea faptul că, fiind întoarsă spre interior, ea e conștientă că e exclusă din exterior. Și-i este dor de acest exterior, și îl visează.

Béguin va încerca toată viața sa să intre în comunicare cu lumea din afară. El nu va reuși niciodată întru totul. Privirea lui rămîne inexorabil fixată asupra lăuntrului. Dar el nu va încerca mai puțin, cu răbdare, uneori stîngaci, să eludeze consecințele subiectivismului său incurabil. Dacă nu poate să iasă din sine, să ajungă la obiecte, să stabilească cu ele niște relații directe și facile, cel puțin nu e imposibil, gîndește el, să aibă cu ele raporturi minunat de intime, însă indirecte, care sînt acelea pe care le stabilim în mod firesc cu tot ceea ce ni se înfățișează în sfera literaturii. Căci literatura este în primul rînd aceasta : fără a ieși din sine, fără a-și părăsi propria interioritate, cel care, așa cum se spune, „se scufundă" în lectură, se adîncește prin aceasta în profunzimea unei interiorități secunde cu care spiritul său coincide și în inima căreia descoperă uneori cu surprindere, cu recunoștință, ceea ce îi lipsește propriului său „eu", grădina stufoasă a lucrurilor.

Poate că aici se află cauza marii iubiri a lui Béguin pentru literatură ? Poate că aici se află motivul pentru care a devenit critic ? Un critic, adică o ființă aptă să se strecoare în gîndirea celuilalt, chiar în corpul său, în simțurile sale, și mai ales în privirea sa : privire ce se deschide asupra lucrurilor.

Criticul este deci cel care, datorită unei „identificări magice" [7] și cu ajutorul unor mediatori aleși, reușește să înfăptuiască ceea ce nu este în stare de unul singur. A critica, spune undeva Béguin, înseamnă „a coincide cu aventura spirituală a poetului" [8]. Însă pentru a coincide cu această aventură spirituală, criticul e nevoit să coin-

[7] *Charles Du Bos et les textes, Cahiers du Sud,* noiembrie 1941, p. 544.

[8] *L'Âme romantique et le rêve,* ed. José Corti, p. XII.

cidă cu aventura senzuală care o precede sau o însoțește aproape întotdeauna. Astfel Béguin, „zidit în partea dinspre lume", vede deschizîndu-se de cealaltă parte, de partea dinăuntru, o poartă către lume.

În acest sens se poate spune că Béguin a fost salvat de ariditatea lăuntrică de către activitatea sa critică.

De aceea îi iubește el cu pasiune pe poeții care îi dăruiesc lumea : Reverdy, Ponge, Saint John Perse, Emmanuel, Cayrol, îndeosebi Supervielle. Pentru el, poezia lor este înainte de toate o „poezie a obiectului" [9]. Poezie a obiectului sensibil, asupra căruia privirea se așază, mîna se închide.

Încă din 1934, într-unul din primele sale articole, care e o recenzie la cartea prietenului său Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, el scrie, reluînd o expresie a lui Raymond însuși : „Poezia se petrece *la hotarele dintre spirit și lucruri*" [10].

Mai tîrziu, vorbind despre extazul poetic la Maurice Scève : „El nu se obține, va spune el, printr-o dispersare a sensibilului, ci printr-o atenție concentrată cu toată forța asupra unui obiect de contemplație, asupra unui fragment al lumii concrete, care e mai puțin „străbătut" de spirit, cît surprins, cuprins în întregime" [11].

Acesta este, pentru Béguin, ceea ce el numește „demersul fundamental al poetului" [12]. Căci tocmai un *demers*, adică o mișcare înainte, este elanul prin care spiritul irupe în afară. Iar acest demers este într-adevăr și *fundamental*, în sensul că, la fel cu *Cogito*-ul cartezian, el servește de fundament vieții spirituale. Totuși, spre deosebire de *Cogito*, această mișcare nu e deloc orientată spre o surprindere de sine. Nu e vorba deloc aici de un om care gîndește și care, gîndind, își percepe înlăuntrul său propria existență, ci de un om care simte și care, simțind, descoperă în lumea exterioară existența lucru-

---

[9] *Poésie de la présence*, *Cahiers du Rhône*, 1957, p. 265.

[10] *Cahiers du Sud*, martie 1934, *De Baudelaire au surrealisme*, Corti, p. 168.

[11] *Poésie de la présence*, p. 84.

[12] *Id.*, p. 263.

rilor. A înțelege înseamnă a simți, iar a simți înseamnă a surprinde : „A surprinde *(saisir)* exclamă Béguin, este cel mai frumos verb al limbii !“ [13] Și el opune actul de a surprinde atitudinii celui „care suportă, care reflectă, care fuge printre lucrurile fugare“. [14]

În locul retragerii tăcute a spiritului în singurătatea sa, o înaintare către niște entități concrete, primitoare, ce nu se sustrag nici privirii, nici pipăitului ; în locul dublei fugi a subiectului și a obiectului, o confruntare, o punere față în față. Béguin înțelege că poezia, vocabulele care o compun, adevărurile pe care le sugerează sau le dezvăluie și, în urma descoperirilor poetice, descoperirile critice corespunzătoare, toate acestea „se produc mereu, pornind de la această particularitate a contactelor cu lumea fizică“ [15].

Dar care e această lume fizică cu care, unul fiind purtat de celălalt, spiritul poetului și al criticului intră în legătură ? Este, răspunde mai peste tot Béguin, lumea „lucrurilor acestui pământ“. Pentru a o desemna, el are o serie inepuizabilă de termeni : vizibilul, concretul, terestrul, realul, universul sensibil, formele concrete ale lumii, lucrurile acestei lumi pământene. Toți acești termeni se reduc la unul singur : *realitatea*. Actul prin care spiritul stabilește relația cu lucrurile este un act care face ca spiritul să iasă din vaga sa idealitate interioară. Astfel, poetul îl învață pe critic un realism naiv și inițial : lucrurile există. Ele există în afară, într-un loc care nu e altul decît lumea.

Lucrurile există în lume, iar existența lor este o prezență. Prezență a lucrurilor ! Trebuie să ne oprim aici și să reflectăm asupra sensului dat acestui termen ; căci nu e altul care să revină cu o frecvență asemănătoare în opera lui Béguin ; și nici nu există altul pe care să-l regăsești cu mai multă siguranță în toate etapele gîndirii

[13] *A Pierre Béguin*, 14 aprilie, 1925, *Cahiers du Rhône, Essais et temoignages*, p. 147.

[14] *A Marcel Raymond*, 17 februarie 1925, *Essais et temoignages*, p. 144.

[15] *Note sur la critique littéraire, Esprit*, martie 1955, p. 150.

sale, și care să intervină mai activ în dialectica pe care o urmărește. Astfel încît acest studiu, ca toate cele care aspiră să reproducă mișcarea gîndirii criticului, ar putea să se intituleze : Eseu despre tema prezenței la Béguin.

Dar ce este prezența ? Orice prezență, am zice noi, implică o afirmare a existenței. E ca o apariție de realitate pozitivă, prin care se pare că ființa se instalează în momentul și locul în care este. Ea este și, acolo unde este, își atestă prezența. Ea o atestă doar mulțumindu-se să fie și să fie acolo. Prezența nu este numai un *Sein*, ea este un *Dasein*. Este ființa în actualitatea ei concretă, în evidența de sine pe care o desfășoară, silindu-ne pe noi care sîntem de asemenea prezenți să depunem mărturie despre ea. Căci ființa nu numai că este acolo, înaintea noastră, în prezența noastră ; prezența sa se sprijină pe prezența noastră Este o *forță* și o *greutate*.

Vorbind despre Claudel, Béguin scrie următoarele :

> Limba poetului, cu robustețea ei, e toată încărcată de savoarea *lucrurilor pămînteşti*. Lucruri încîntătoare, solide, iubite în soliditatea lor, și care își păstrează în evocarea verbală întreaga *forță de prezență, greutatea* lor totală. [16]

Și Béguin adaugă :

> Acesta e faptul care îl frapează întîi de toate pe cititorul lui Claudel ; această neobișnuită putere de a conserva vigoarea intactă a senzației materiale. [17]

În virtutea forței cu care ne ating, lucrurile se fac recunoscute, iubite de noi. Să ne ferim totuși a crede că insistența depusă aici de Béguin (și Claudel) în marcarea rolului senzației dă acestei doctrine vreo inflexiune senzualistă. Nimeni nu este mai distanțat ca Béguin de epicureism ori de impresionismul cyrenaic. * Senzația nu e

[16] *Poésie de la présence*, p. 227.

[17] *Id.*

* Caracteristic școlii filosofice întemeiate de Aristip din Cyrene (sec. IV î.e.n.) care considera senzația drept unic criteriu al adevărului și preconiza cultivarea plăcerilor senzuale ca mijloc de obținere a fericirii (N.T.).

importantă aici datorită bogățiilor sale psihologice. Ea e numai mijlocul datorită căruia între lucruri și noi există o legătură ce nu poate fi numită altfel decît de prezență, de co-prezență.

Vigoarea senzației face să apară *în* noi ceea ce *în afara* noastră, în lucruri, este forță a prezenței.

Să recunoaștem deci această prezență a lucrurilor. Să iubim ceea ce Béguin numește soliditatea lor, „ponderea (lor) de existență“ [18], „greutatea (lor) concretă“ [19]; căci această greutate ne informează în același timp despre proximitatea obiectelor și despre imposibilitatea de a le confunda cu noi.

Astfel apare rațiunea majoră pentru care totul începe cu adevărat la Béguin prin descoperirea prezenței lucrurilor. Pentru că înainte de ea nu există nimic; nimic decît, într-un spirit încă fără contact cu lumea din afară, o nebuloasă de imagini, de vise, de idei, care nu rezistă niciodată gîndirii, care nu constituie niciodată în fața ei un adevărat obiect. O gîndire închisă asupra ei însăși este o gîndire întotdeauna radical subiectivă. Ea nu este niciodată în raport cu lucrurile, ci numai cu ideea despre lucruri.

De unde ura pe care o poartă Béguin aproape tuturor varietăților de idealism, și îndeosebi idealismului estetic. Pentru că, în loc să surprindă lucrurile, idealismul le înlocuiește prin concepte. E o absență ce se substituie unei prezențe.

Nimic nu e mai limpede în această privință decît opoziția stabilită de Béguin între poezia lui Maurice Scève și cea a lui Mallarmé. Cea dintîi este o poezie a prezenței, cea de-a doua, a absenței :

> La Scève, lucrurile concrete nu sînt, așa cum e cazul la Mallarmé, înconjurate de o întreagă plasă verbală care le întemnițează cu negațiile sale și face ca ele să nu fie numite decît pentru a fi deîndată distruse și a lăsa să subziste numai „ideea“ lor. O

[18] *Balzac visionnaire*, Skira, 1946, p. 44.
[19] *Id.*

parte foarte însemnată a dizenelor din *Délie* este o poezie a concretului și a particularului. Departe de *a se dizolva în absență* (ori în pura lor reprezentare) lucrurile acestei lumi pămînteşti sînt evocate şi iubite pentru prietenoasa lor *prezență carnală* [20].

Pentru Béguin, idealismul mallarméan este în acelaşi timp constituit şi parcă ros pe dinăuntru de o voință de nonexistență. În locul unei făpturi incarnate, nu mai există decît o reprezentare noțională, căreia privarea de realitatea corporală îi răpeşte orice putere de evidență ; astfel că această esență descărnată este condamnată să se risipească în impalpabil ori să suporte inversiunea ontologică cea mai radicală, aceea prin care ființa trece în neființă, iar concretul în abstract.

Nu există deci poet sau gînditor pentru care Béguin să ceară o condamnare mai definitivă decît pentru Mallarmé, iar aceasta pentru că Mallarmé este tocmai poetul nonprezenței. Lucru curios, chiar această absență de existență, de care Béguin are oroare, este, în ochii unui alt critic din aceeaşi generație, Maurice Blanchot, meritul principal al poemelor lui Mallarmé.

„Atunci poetul, scrie Béguin într-un pasaj în care îl vizează în mod special pe Mallarmé, este cel care — prin negația imediată şi sistematică a oricărei existențe concrete, deîndată ce e evocată — *suprimă unul cîte unul lucrurile* pentru ca să domnească imaculat purul alb anterior [21].

De aceea, lui Mallarmé el îi opune pe „poeții concretului", cei care în scrierile lor fac loc cu generozitate lucrurilor pămîntene : un Hugo, un Péguy, un Claudel.

De exemplu, la Péguy :

> nu poate fi vorba de o evadare, de o dezincarnare, de accesul la o puritate în întregime „spirituală" care, încă de pe pămînt, ar fi atinsă de privirea *dezîndrăgostită (désépris) de lucrurile de pe pămînt* [22].

---

[20] *Poésie de la présence*, p. 67.
[21] *Notes sur Mallarmé et Claudel*, *Les Lettres* 3, 1948, p. 212.
[22] *Prière de Péguy*, *Cahiers du Rhône*, 1942, p. 33.

Adevăratul poet este deci acela care, în loc să se desprindă de lucruri și să le înlocuiască cu abstracțiuni, le îmbrățișează, le învăluie într-o privire plină de dragoste.

II

Prezenței iubite a lucrurilor îi corespunde sentimentul de dragoste al celui care le iubește.

Nu există numai o prezență pasivă a lucrurilor, există și o prezență activă față de lucruri, făcută din recunoștință și din dragoste.

Însoțindu-l pe poet, putem să ne însușim reacția lui.

Dar atunci — și aceasta e o chestiune foarte gravă — cum putem să menținem în noi marea noastră iubire pentru lucruri, cînd, fără încetare, vedem cum se degradează sub ochii noștri acest prețios atribut al formei, care e al lor, și cum, în același timp, li se pierd prospețimea, forța, transparența ? Dar acesta e un fenomen universal. A iubi lucrurile este contrarul iubirii pentru un ideal sustras timpului. Înseamnă a iubi niște prezențe pieritoare, plutind în durată ca leagănul lui Moise părăsit pe ape. Înseamnă deci a te resemna să le vezi cum se alterează. Totul se petrece ca și cum natura ar fi dusă de o mișcare ce s-ar îndepărta, cu toate obiectele ce o alcătuiesc, de un punct de perfecțiune originară care a fost al său și pe care nu-l va mai regăsi. Poate mai mult decît oricare altul, Béguin era conștient de acest fenomen de decădere universală. El suferea amarnic din cauza lui. Își îndrepta adesea spre el gîndirea diurnă și chiar nocturnă, adică puterea de a visa. De obicei, ca și autorii romantici care i-au fost atît de apropiați, el concepea degradarea lumii sub forma unui mit. Existase vîrsta de aur, iar apoi căderea. Între neprihănita natură a paradisului inițial și natura decăzută există o întreagă distanță temporală, creată de sentimentul separației. Există deci, cum spun teologii, nu una, ci două naturi, și singura care pare

să merite dragostea noastră este natura îndepărtată, primordială, absentă, natura pierdută.

Mai mult decît atît, dacă natura prezentă se dovedeşte nedemnă de a fi iubită, atunci şi noi ne-am pierdut puterea de a iubi. Dealtfel, dacă natura a decăzut, greşeala este a noastră. Pentru că am greşit, am tîrît-o în căderea noastră. În sfîrşit, am căzut într-adevăr atît de jos, încît nu mai sîntem în stare să o vedem nici aşa cum era, nici aşa cum este. Pe măsură ce ne îndepărtăm de obîrşii, între lucruri şi noi se îngroaşă vălul cenuşiu al obişnuinţelor. Nu mai percepem lucrurile, ci numai acţiunea pe care o facem asupra lor, folosul pe care îl tragem din mînuirea lor. Astfel încît, în locul „amicalei (lor) prezenţe carnale", nu mai există, spune Béguin, decît un *„steril act de prezenţă*, care îmi îngăduie să mă întîlnesc cu fiinţele şi lucrurile fără mirare, fără ca vreodată ceva să fie nou în ochii mei şi fără ca privirea mea să fie naivă" [23].

Poate că printre numeroasele texte din opera lui Béguin, care tratează tema prezenţei, nu există nici unul mai important decît acela în care expune, în *Sufletul romantic şi visul*, teoria germanului Hamann asupra acestui punct. Toată cartea e plină de aluzii la Vîrsta de aur şi la lumea primitivă. Însă capitolul despre Hamann este acela în care Béguin, folosind şi transpunînd gîndirea magului de la Nord, face pentru prima oară o legătură între tema prezenţei şi tema Vîrstei de aur. Trebuie să citäm în întregime pasajul :

> Hamann îşi reprezintă starea strămoşilor noştri, în vremurile dintîi, ca pe un somn adînc, alternînd cu „dansuri ameţitoare" ; mult timp, nemişcaţi „în tăcerea *mirării* (sublinierea aparţine lui Béguin) şi a meditaţiei", ei deschideau deodată gura pentru „rostiri înaripate". La obîrşie n-a fost acţiunea, cucerirea puterilor utilitare, ci contemplaţia, ceastălaltă luare în stăpînire a universului. Mirare în faţa lumii, care e cea a primei creaturi şi a „celui dintîi

[23] *Poésie de la présence*, p. 126.

istoric al creației", adică a mitului biblic : apariția naturii și bucuria pe care o produse omului sînt exprimate în cuvintele : *Fiat Lux !* „Aici e resimțită pentru prima oară *prezența lucrurilor*" (cursive ale lui Béguin, încă o dată) [24].

Și Béguin comentează aceste cuvinte în felul următor :

> Astfel Hamann recurge la mit ca la documentul cel mai revelator și îl abordează cu o înțelegere cu totul analogică. Tocmai pentru că poartă în sine facultatea de a se uimi, percepe el în povestirea biblică șocul zguduitor resimțit de prima creatură, la prima țîșnire a luminii : dintr-o dată toate *lucrurile* sînt aici, cu totul noi, toate încărcate de semnificația lor deplină, așa cum nu ne mai apar decît în clipe privilegiate : așa cum se arată ele poetului [25].

Datorită lui Hamann, Béguin știe acum care este, în el, corespondentul exact al prezenței lucrurilor dinafara lui. Acesta este mirarea. Începînd din acest moment, „tema mirării în fața lucrurilor create" [26] se regăsește mereu la Béguin. Oricît de ciudat pare acest lucru, ea este echivalentul exact al temei greței la Sartre. Căci greața sartriană este și ea un prim sentiment încercat în contactul cu lucrurile. Atunci cînd toate modurile convenționale sau obișnuite de a intra în raport cu lumea exterioară au fost abolite și cînd te afli dintr-odată în fața ei ca și cum ai percepe-o pentru prima oară, atunci, în fața acestei existențe neașteptate a lucrurilor, asemănătoare celei pe care, la cea dintîi privire, tatăl nostru Adam o descoperea în jurul său, încerci un sentiment fundamental care pentru Sartre are un caracter aproape insuportabil, acela al absurdității, dar care la Béguin se reduce la un sentiment de surpriză sau de încîntare. De o parte ca și de alta, ceea ce apare mai întîi e ceea ce s-ar putea numi experiența contingenței. Căci sentimen-

---

[24] „Hiemit fängt sich die Empfindung von der Gegenwart der Dinge an", Hamann/s Schriften, Berlin, v. 2, p. 259 — „Astfel începe senzația de la prezența obiectului" (N.T.).

[25] *L'âme romantique et le rêve*, pp. 53—54.

[26] *Poésie de la présence*, p. 301.

tul absurdului şi cel al mirării implică deopotrivă intuiţia unei realităţi imprevizibile, nemotivate, în faţa căreia spiritul e cuprins de stupoare. Totuşi, la Béguin, această stupoare, departe de a avea caracterul cu adevărat terifiant pe care îl posedă la Sartre, are, dimpotrivă, ceva minunat. Pentru a-i găsi exactul echivalent afectiv, nu la Sartre ar trebui să ne gîndim în acest caz, ci la Montaigne, sau la Rousseau, cel din *Reverii*, adică la spiritele care au ştiut să descrie experienţa lumii exterioare aşa cum are ea loc pentru conştiinţă în momentul trezirii. Mirarea dintîi în faţa lucrurilor este întru totul asemănătoare impresiei celui care, ieşind din somn, pare, precum tînăra Parcă, a se naşte pentru un univers surprins în noutatea lui esenţială. Şi tocmai aceasta spune Béguin în legătură cu visul şi cu trezirea :

> La întoarcerea din vis, privirea omenească e în stare de acea *minunare* pe care o încerci atunci cînd dintr-o dată lucrurile îşi reiau pentru o clipă noutatea dintîi. Eu mă nasc pentru lucruri ; ele se nasc pentru mine ; schimbul se restabileşte la fel ca în primele minute ale existenţei ; mirarea restituie lumii minunata ei aparenţă feerică [27].

Visul nu este, aşadar, pentru Béguin, o zadarnică excursie în spaţiile imaginare. El este un mijloc de a te întoarce, fără a părăsi lumea reală, la vremea în care noutăţii acestei lumi îi corespundea mirarea primilor oameni. Şi aceasta este, într-adevăr, direcţia de nestăvilit pe care o ia mai întîi visul la Béguin, direcţia trecutului şi a obîrşiei, mişcarea imaginaţiei urcînd din nou spre izvoarele sale :

> [Spiritul] poate să se plaseze din nou într-o stare de naivitate, de mirare, în care să poată percepe acordul fiinţei sale cu natura : nu cu natura aşa cum o cunoaştem în prezent, ci aşa cum a fost ea la obîrşia timpurilor, în haosul primitiv... [28]

---

[27] *L'âme romantique et le rêve*, p. 402 şi *Poésie de la présence* p. 131.

[28] *L'âme romantique et le rêve*, p. 208.

Or, ceea ce înfăptuiește poezia e această întoarcere către izvoare. Asupra acestui punct Béguin își înmulțește afirmațiile :

> Artistul e cel care, prin grația unei autentice bunevestiri, se întoarce, din lumea exilului, a separației, spre stăpînirea a ceea ce era pierdut, spre plenitudinea unui extaz, și care întrevede, dincolo de ținuturile pămîntene, grădina obîrșiilor noastre [29].
>
> Atunci, repus în starea de uimire, poetul face apel la invenție, zărind toate lucrurile la fel de noi, la fel de ciudate ca în prima zi a existenței pămînteşti [30].
>
> Poezia modernă încearcă să ajungă, dincolo de cunoașterea rațională pe care a cîștigat-o cu încetul omenirea, la o comunicare directă, intuitivă, cu lucrurile, care e aceea a primitivilor [31].

Astfel, poezia este infinit de prețioasă, nu numai pentru că ne învață însemnătatea lucrurilor, ci și pentru că ne inspiră — ne re-inspiră — sentimentele potrivite pe care se cuvine să le avem față de ele, adică cele nealterate care, înainte de cădere, erau resimțite în mod spontan de către părinții noștri dintîi. Dorința adîncă a lui Béguin este de a regăsi, mai mult, de a *reconstitui* vechea armonie ce exista între om și lucruri. Ca și la Saint Martin, Novalis sau Nerval, în scrierile sale se amestecă necontenit amintirea nostalgică a unui trecut luminos și o arzătoare dorință de restaurare :

> ...a restitui lumea în unitatea ei primordială... [32]
>
> ...a restitui lucrurile purității lor. [33]
>
> ...a restitui în integritatea lor contemplația *mirată* și *cea dintîi prezență a lucrurilor*. [34]

Acest ultim citat este foarte important. El condensează într-o formulă sesizantă aproape toate trăsăturile

---

[29] *Patience de Ramuz*, p. 28.
[30] *Balzac visionnaire*, p. 68.
[31] *Poésie de la présence*, p. 16.
[32] *L'âme romantique et le rêve*, p. 201.
[33] *Prière de Péguy*, p. 35.
[34] *L'âme romantique et le rêve*, p. 54.

relevate mai înainte. În spatele prezenței lucrurilor dintr-o lume degenerată, există o prezență primordială, intactă, care e aceea a lucrurilor din lumea primitivă ; răspunzînd acestei prezențe originare a lucrurilor, există prezența originară a sufletului *față de* lucruri. Una depinde de cealaltă. Astfel că „a restitui lucrurile purității lor" este de neconceput fără o restaurare corespunzătoare a sufletului uman, care îl readuce la inocența sa dintîi și îi redă, în fața lucrurilor, străvechea facultate de mirare.

Or, această dublă restituire a naturii și a omului este oare posibilă ? Lumea nu e oare atît de decăzută încît e zadarnic să încerci s-o restaurezi ? Iar urmările greșelii originare nu sînt oare atît de profunde și de jalnice încît e la fel de zadarnic să speri într-o regenerare a omului în absența unui ajutor supranatural atît de absolut încît ar fi vorba aici nu de o restaurare, ci de o re-creație ?

Cu toate puterile sale, Béguin cere un ajutor divin, însă îl cere pentru ca lumea să fie continuată și restaurată, nu pentru a fi înlocuită : „Cum să se redea pămîntului, se întreabă el, calitatea lui de creație, adică de materie în care se întrupează și se exprimă spiritul ? Unde este, în sfîrșit, locul din care se accede la Veșnicie, unde se comunică din nou cu Puritatea dintîi ?" [35]

Cum să se redea pămîntului calitatea lui de creație ? Nici o clipă Béguin nu se gîndește la posibilitatea unui *alt pămînt*, a unei alte creații. Astfel, nu găsim la Béguin, nici sub forma ei rigidă, nici chiar într-o versiune mai îndulcită, doctrina, atît de răspîndită totuși, a creației continuate. Noutatea lumii nu e deloc pentru el, cum este pentru Descartes, noutatea necontenit repetată a unei lumi refăcute total de către Dumnezeu, în fiecare moment aparte. Béguin e prea preocupat de legătura care unește fiecare moment al timpului cu primul moment al creației, ca să nu aibă oroare de un sistem în care momentele sînt independente unele față de altele. De fapt, nu se găsește la el nici o urmă a acelui senti-

[35] *Prière de Péguy*, p. 27.

ment, totuși atît de creștin, al insuficienței ontologice, încercat de creatură față de un har creator, care îl face să existe în fiecare clipă. La fel, oricît de grave ar fi pentru Béguin degenerescența naturii și corupția actuală a sufletelor, ele nu sînt, în ochii săi, de așa natură, încît să necesite o reîncepere a creației. Prăpastia care desparte natura pură de natura decăzută este, fără îndoială, adîncă. Gîndirea poate totuși s-o treacă, cel puțin în vis și speranță. Nu s-au șters toate asemănările, n-au fost tăiate toate legăturile, n-au dispărut toate contactele. Cu alte cuvinte, nu există niciodată la Béguin vreo urmă a acelei condamnări radicale a naturii și a omului, care era pentru Janseniști însăși temelia sistemului lor. În acest sens, nimeni nu e mai antijansenist sau, dacă vreți, mai *molinist* * decît Béguin.

Prin acest molinism el se leagă strîns de Péguy :

> Pentru Péguy,... natura, timpul, oricare i-ar fi panta coborîtoare, și-a păstrat ceva din transparența dintîi. Chiar deteriorată de căderea sa, ea rămîne încă creația lui Dumnezeu. Iar omul care se naște nu se află rupt fără leac de obîrșiile sale spirituale. [36]

Lăsînd la o parte remediile supranaturale, există deci în om facultatea de a se reîntoarce la obîrșiile sale și de a dobîndi, din contemplarea trecutului pierdut, o putere de regenerare. Căci în om dăinuie amintirea vechii sale măreții și a legăturii magice care-l unea atunci cu o natură nedecăzută :

> Un fel de reminiscență îngropată în orice creatură, dar în stare la [unii] de reînvieri subite, le arată că a fost o vreme, foarte îndepărtată, în care făptura, mai armonioasă și mai puțin divizată în sine însăși, se înscria fără conflicte în armonia naturii [37].

---

* Adept al concepțiilor lui Luis Molina (iezuit spaniol, 1536—1600) despre grația divină, admițînd împăcarea dintre ideea predestinării și cea a liberului arbitru (N.T.).

[36] *L'Eve de Péguy*, Seuil, 1948, p. 93.

[37] *L'âme romantique et le rêve*, p. 397.

> Omul păstrează în străfundurile lui ruinele destinului său dintîi şi reminiscenţa obscură a vîrstei de aur, a paradisului primitiv. Dacă reuşeşte să asculte semnele lăuntrice care-i sînt date, să coboare din nou în el, pînă la a putea, printr-o magie cu totul spirituală, să pună iarăşi stăpînire pe germenii care-i mocnesc în suflet, el va înfăptui propria sa reintegrare în Dumnezeu ; dar, în acelaşi timp, el va restitui întreaga creaţie în unitatea-i primordială. [38]

Puţin interesează faptul că aici Béguin se străduieşte în mod explicit să rezume doctrina lui Saint-Martin, aşa cum în altă parte rezumă gîndirea lui Novalis ori a lui Hamann, a lui Péguy ori Léon Bloy. În afară de cîteva nuanţări importante, credem într-adevăr că acest pasaj trebuie luat drept expresia unei doctrine care e în acelaşi timp a autorului şi a criticului. Nici un critic nu e atît de apt ca Béguin de a relua pe cont propriu gîndirea celuilalt ; nu pentru că ar fi vorba la el, ca la Sainte-Beuve, de o aptitudine aparte de a-şi însuşi ideile ce i se propun, ci dimpotrivă, pentru că, din momentul în care gîndirea celuilalt îi pare a fi adevărul, el o adoptă cu o asemenea energie, încît această gîndire a celuilalt devine literalmente o formulare anticipată a propriei sale gîndiri. Astfel că, citind această operă critică atît de însemnată, în care sînt studiate figurile cele mai diverse, îţi dai seama cu surprindere că ceea ce ea îi face să spună pe unii şi pe alţii, departe de a se compartimenta într-o mulţime de eseuri izolate, se îmbină într-un sistem a cărui originalitate nu e întotdeauna evidentă, dar a cărui coerenţă e mare. Există, aşa cum a semnalat Marcel Raymond, un acord continuu al acestei gîndiri cu ea însăşi. [39]

Aşa cum Gérard de Nerval (atît de studiat şi de iubit de Béguin) regăsea în mod irezistibil, în tot ceea ce spunea, simboluri ale destinului său personal, tot astfel Béguin regăseşte pretutindeni vestigii ale propriei sale doc-

---

[38] *Id.*, p. 52.

[39] *Note sur un itinéraire spirituel, Cahiers du Rhône, Essais et témoignages*, p. 29.

trine. Iar raţiunea esenţială a acestui fapt constă în aceea că doctrina sa este tocmai o doctrină a vestigiului, adică se întemeiază pe convingerea supravieţuirii, fragmentare însă universale, a unui adevăr primitiv, la izvorul căruia se mai adapă încă spiritele :

> Iar dacă atunci, consacrată astfel esenţialului şi regăsind o pasivitate spirituală în sfîrşit justificabilă, omenirea se întoarce la trecutul ei şi caută să-l reînvie, aceasta nu se întîmplă din simplă curiozitate şi din nevoia unei cunoaşteri mai vaste, ci e aşa cum revii la un *izvor* sau cum urmăreşti în *amintire o melodie din copilărie*. Nu vezi aici mărturia unui prim gîngurit prevestind virtuţile adulte, ci dimpotrivă, *vestigiul de neînlocuit al unei vîrste de aur*. [40]

A înţelege înseamnă deci a-ţi aminti. Dar această *anamnesis* nu are nimic intelectual. Ea e o pură reminiscenţă, confuză readucere aminte a unei stări odinioară trăite, într-o vreme care, ca la Nerval sau Novalis, este în acelaşi timp a copilăriei personale şi a tinereţii lumii.

Vorbind despre Moritz, în *Sufletul romantic şi visul*, Béguin scrie :

> ...Găsim deja aici acea certitudine de a comunica, prin memoria primelor impresii copilăreşti, cu regiunile necunoscute ale unei existenţe anterioare. [41]

Şi, în altă parte, acest text admirabil, unul dintre cele mai pure din cîte a scris Béguin :

> Poezie a lumii în geneză şi a fiinţei în formare, în care transpare mereu o nostalgie, chemarea sufletului spre un paradis pierdut, spre vîrsta de aur primitivă, pe care o cunosc toate miturile. Poezie a copilăriei, a visului, a amintirii, asemenea unui cer imens în care norii desenează forme fugare. [42]

Astfel apare la Béguin tema nostalgiei copilăriei. El o regăseşte aproape la toţi autorii care-i sînt dragi.

---

[40] *L'âme romantique et le rêve*, p. II.
[41] *Id.*, p. 40.
[42] *Poésie de la présence*, p. 18.

La Nodier : „El a recreat paradisul copilăriei“ [43]. La Péguy : „Aceasta începe prin nostalgia copilăriei pierdute, paradis îngropat dincoace de anii neînduplecați, puritate pe veci părăsită“ [44]. La Verlaine : „Dacă ar trebui să-l definim pe Verlaine în două cuvinte, cred că cuvîntul copil ar fi cel pe care l-aș propune, însă un copil împovărat de o experiență amară, de o cunoaștere foarte adultă a omenescului : fără a pierde totuși niciodată nostalgia copilăriei“ [45].

Iată-i, în sfîrșit, pe Bernanos și Alain-Fournier :

> Nu există nici un personaj în toată opera lui Bernanos care să nu se întoarcă într-o zi spre copilăria sa și să nu păstreze în mod nelămurit, chiar în mijlocul celei mai grave degradări, nostalgia unor zori curați ai vieții [46].
>
> Locul lui Alain-Fournier pare să fie în primul rînd printre poeții copilăriei pierdute, ai dorului de copilărie, care, de la romantismul german și pînă la simbolismul francez, alcătuiesc o emoționantă familie de spirite [47].

Ceea ce e izbitor în acest furnicar de texte este faptul de a-l vedea pe Béguin ocupîndu-se exclusiv, la alții, de un sentiment care, nu încape îndoială, este la el intens personal. Dar dacă ne gîndim bine, nu e mai puțin surprinzător să vezi acest sentiment manifestîndu-se aici sub forma unei nostalgii. Căci nostalgia, ca să folosim termenul lui Béguin însuși, este dorința de un *altundeva*. Ea e îndreptată nu către ceea ce este aici, ci către ceea ce e *acolo*. Pe scurt, este sentimentul unei absențe. Nimic nu e mai neobișnuit decît să vezi cum dorința de a atinge exteriorul, realul, concretul, imediatul, se preschimbă în contrarul ei, iar poezia prezenței se transformă în mintea visătorului într-o poezie a absenței.

---

[43] *Id.*, p. 173.
[44] *Prière de Péguy*, p. 36.
[45] *Poésie de la présence*, p. 202.
[46] *Bernanos par lui-même*, Seuil, 1956, p. 5.
[47] *Poésie de la présence*, p. 187.

Béguin avea, în cel mai înalt grad, conștiința acestei contradicții. Într-o scrisoare de importanță capitală, adresată lui Marc Eigeldinger, el scrie :

> Poate că nu există o definiție universală a poeziei. Poate că, de aceea, ar trebui s-o definim, dimpotrivă, ca fiind privirea cea mai realistă din cîte există asupra condiției umane... Iar, pe de altă parte, ca privire care definește în mod negativ condiția pămîntească prin nostalgia unui „altundeva" [48].

Poezie care e în același timp a lui *aici* și a lui *altundeva*, a prezenței și a absenței ; sau, și mai exact, poezie a absenței în prezență.

III

Ce este absența în prezență ? — Este limbajul.

Nici un lucru nu se mulțumește să fie. El mai trebuie să poarte în sine un sens care să-l depășească. Trebuie să vorbească, să fie un semn.

Pretutindeni unde există lucruri, există semne. Pretutindeni unde există ființe conștiente de prezența lucrurilor, apare un sens, se naște un cuvînt. Limbajul începe, așadar, de la lucruri, deoarece, dincolo de funcția lor obișnuită, de prezență, lucrurile au acea facultate infinit de prețioasă de a se lăsa locuite de spirit și de a semnifica.

În întreaga operă a lui Béguin există, după cum am văzut, un efort necontenit repetat de a recunoaște pretutindeni prezența lucrurilor. Însă ar fi cea mai mare greșeală să se creadă că acest efort se oprește vreodată la lucruri. Întreaga gîndire a lui Béguin este concepută pentru a se apropia pas cu pas de un ideal care, dacă gîndirea ar îndrăzni să-l surprindă în mod direct, s-ar risipi în însăși idealitatea sa. Dezvoltînd o remarcă a lui Raymond, el scrie : „Tocmai prin intermediul lucrurilor înseși, prin intermediul mișcătoarei lor existențe va căuta

[48] 9 octombrie 1943, *Revue des Belles-Lettres*, 1958, p. 29.

spiritul să afle calea ce duce la imuabila realitate“ [49]. Deci așa cum gîndirea criticului, pentru a ajunge la lucruri, își ia ca intermediar gîndirea poetului, tot așa și gîndirea poetică se servește, la rîndul ei, de realitatea lucrurilor pentru a ajunge la imuabila realitate a spiritului. Fără lucruri, fără suportul și adăpostul pe care îl oferă, orice realitate spirituală ar rămîne mereu șovăitoare la orizontul gîndirii. Condamnată să rămînă fără trup, ea nu poate fi niciodată prezentă în acel *hic et nunc* al lumii. Absentă, ea n-ar exista în mod precis decît în „altundeva“.

Limbajul lucrurilor este deci o aluzie perpetuă la această prezență întrupată a spiritului în lucruri. Un simbol nu e un semn care indică de departe o realitate spirituală infinit separată de realitatea pămîntească ; el este, dimpotrivă, indiciul că realitatea spirituală nu e despărțită de lucrurile de pe pămînt, deoarece ea găsește în aceasta mijlocul de a se manifesta și de a se releva în mod adecvat.

De aceea, dacă Béguin urmărește cu o atenție pasionată orice gîndire umană în care se oglindește prezența lucrurilor, el nu e mai puțin atent să vadă apărînd în ele semnificațiile simbolice pe care această gîndire le descoperă. Fie că e vorba de Ramuz sau de Bloy, de Balzac ori de Alain-Fournier, de Claudel sau de Supervielle, Béguin nu se oprește înainte de a depăși stadiul în care opera se oferă cititorului în realitatea ei obiectivă, și pînă ce nu a recunoscut dincolo de această imanență un fel de transcendență a operei sub forma simbolului pe care îl exprimă. Ba mai mult, el trebuie să atingă și să desprindă *simbolica* acelei opere, adică principiul sau legea după care realitățile doar pozitive nu încetează să se transforme în ea în simboluri.

Acesta e motivul pentru care lui Béguin îi plac în cele din urmă numai scriitorii care pot juca pentru el un rol de intermediar. Prin intermediul lor, el percepe,

[49] *Cahiers du Sud*, martie 1934.

la nesfîrșit, în aplicarea și exercitarea ei, o „concepție analogică a universului".

„Péguy, scrie el, *își alege ca modele și mediatori*, pe cei care înfățișează pentru el cel mai bine prezența Sfîntului-Duh în lucrurile de pe pămînt și legătura tainică ce unește credințele pămîntești cu credința în Dumnezeu." [50]

Béguin se comportă exact ca Péguy. Cei pe care-i alege, poeții, Bloy, Bernanos, Ramuz, și Péguy însuși, sînt pentru el în primul rînd mediatori. Îi place să regăsească la ei două operații esențiale pe care le reia pe cont propriu : contemplarea lucrurilor și crearea simbolurilor.

Astfel, ca să dăm cîteva exemple, poezia lui Claudel este „o viziune în care fiecare lucru, dincolo de existența sa particulară, își primește semnificația de la însuși locul pe care îl ocupă într-un imens ansamblu" [51]. La fel, în poezia lui Supervielle, „orice lucru a devenit în mod tainic imaginea celor care îl înconjoară" [52]. „În toate lucrurile", Béguin îl vede pe „Bloy îndîrjindu-se să descopere ceea ce ele figurează" [53]. În sfîrșit, Ramuz este, spune Béguin, dintre aceia „pentru care lucrurile au funcția unei prezențe misterioase și a unei imagini încărcate de semnificație" [54].

E greu de închipuit un mod de a gîndi care să semene mai mult cu cel al artiștilor ori poeților medievali. Or, de acest fapt Béguin este conștient el însuși în mod limpede. El celebrează simbolismul Căutării Graalului și al romanelor lui Chrétien de Troyes. El scrie următoarele :

> Marea deosebire între gîndirea modernă și gîndirea medievală este că, pentru aceasta din urmă, întreaga realitate sensibilă este alcătuită din simboluri și cere să fie necontenit tradusă. Sau, mai de-

[50] *Prière de Péguy*, p. 47.
[51] *Poésie de la présence*, p. 228.
[52] *Id.*, p. 296.
[53] *Bloy l'impatient*, Egloff, 1944, p. 26.
[54] *Patience de Ramuz*, p. 26.

grabă, aparența lucrurilor și „signifianța" lor sînt atît de indisolubile în ochii săi, încît îi este cu neputință să vadă formele concrete ale lumii ca pe niște realități închise în ele însele, complete, nepurtînd alt sens decît cel imediat. Evul mediu vede în același timp, cu aceeași privire, lucrul și înțelesul său, obiectul sensibil și ceea ce este dincolo de sensibil [55].

Cu aceeași privire încearcă să vadă Béguin lucrul și înțelesul său, obiectul și ceea ce e dincolo de obiect. Nici unul dintre scriitorii moderni n-a fost mai marcat de conștiința dualității naturii. Și nimeni n-a avut în același timp — nici chiar Péguy, nici chiar Claudel — o percepție atît de lucidă a naturii ca obiect al creației :

> Nu e vorba să-ți reprezinți lucrurile, e vorba să le *obligi la prezență*, și nu pe ele singure, ca și cum ar conține în ele însele întreaga lor existență și întregul lor sens, ci în acea plenitudine de semnificație pe care o au ca purtătoare ale spiritului... [56]

A obliga lucrurile la prezență înseamnă deci a le forța să apară în afară, dinaintea privirii, mai întîi în realitatea lor proprie, în evidența lor particulară, apoi în solidaritatea lor cu creația ; și, în sfîrșit, în realitatea a ceea ce este semnificat de ele, adică în legătura lor cu Spiritul creator. De la luarea în stăpînire imediată a lucrurilor la posesiunea unui spirit inserat în lucruri, linia e continuă, mișcarea neîntreruptă, intuiția fără hiatus. Totul se petrece ca și cum Béguin, scriind o serie de eseuri consacrate criticii literare, ar avea în același timp și o altă intenție : aceea de a face o operă al cărei scop ar fi să ducă creatura la Creator pe un drum care n-ar părăsi nici un moment terenul concretului : apologetică de turnură pascaliană, însă datînd din secolul XX. În această apologetică, ceea ce îi este propriu lui Béguin e rolul alocat lucrurilor, mai întîi în ele însele, apoi ca „făpturi ale Creatorului". Făpturi ale Divinității și nu

---

[55] *Poésie de la présence*, p. 43.
[56] *L'Eve de Péguy*, p. 12.

ale omului. Béguin, așa cum am văzut, este fără îndurare pentru ceea ce numește „contra-creația" mallarméană. El o condamnă nu numai pentru că nu conține decît „idei" și niciodată lucruri, ci și pentru că este un subterfugiu grație căruia poetul încearcă să „scape de creația lui Dumnezeu".

Întocmai ca și contra-creația mallarmeană, Béguin detestă imaginea creației propusă de Jansenism : haos de elemente perisabile și pervertite, pe care capriciul divin le menține în mod inexplicabil deasupra neantului. Dimpotrivă, Béguin nu încetează să aibă „conștiința înaltei demnități a creației ca portret al Creatorului și loc al veșnicei manifestări a Spiritului care vorbește prin ea" [57].

De la prezența lucrurilor la prezența Creatorului în lucruri : acesta este itinerarul parcurs. Însă mișcarea gîndirii nu este încă încheiată, analiza nu e încă suficientă. Așa cum prezența lucrurilor implică o prezență a omului față de lucruri, tot așa prezența Divinității în lucruri implică o prezență a sa pentru om și a omului pentru ea — prin intermediul lucrurilor.

Tot în legătură cu Péguy, Béguin spune într-un pasaj deja citat că poezia sa

> merită înainte de toate să fie numită *rugăciune de prezență*. În fiecare clipă, în orice obiect numit, ea evocă, constată, instalează Prezența unică ; iar în fața Ei, alături de Ea, la fel cu orice credincios în ceasul rugăciunii, ea face *act de prezență*. Prezența Divinității față de lume și față de om ; prezență a sufletului față de creator, prezență a omului față de universul său. Aceasta e tripla mărturie a unei poezii, care, din cunoașterea mistică, are, între altele, realismul profund [58].

În linia lui Péguy, realismul lui Béguin se definește deci ca apropiat de „cunoașterea mistică". Găsim aici, ca la mistici, doctrina *centrului*, a acelei *scintilla mentis*, adică a locului din sufletul omenesc în care ființa supremă

---

[57] *Prière de Péguy*, p. 93.
[58] *Id.*

sălăşluieşte de preferinţă şi în care, în anumite momente privilegiate, sufletul, privind în sine, întrezăreşte prezenţa divină. Nu această doctrină o reaminteşte Béguin atunci cînd, încă de pe vremea cărţii despre *Sufletul romantic şi visul*, repetă expresia misticilor : „Dumnezeu prezent în inimă“ [59], şi afirmă că, în anumite vise şi stări excepţionale, există „o parte din noi înşine în care, cedînd *altcuiva* conducerea, noi nu mai sîntem decît locul unei prezenţe ?“ [60] Ceea ce putem numi teologia prezenţei la Béguin se întîlneşte deci cu gîndirea mistică. Ea nu se confundă totuşi cu aceasta din urmă. Se ştie cu ce forţă a insistat Béguin asupra a tot ceea ce desparte experienţa poetică de experienţa mistică. Aceasta din urmă implică o abolire finală a tuturor imaginilor sensibile, pe cînd cea dintîi, aşa cum o defineşte Béguin, se sprijină, dimpotrivă, după cum am văzut, pe formele concrete ale lucrurilor. Apologetica lui Béguin rămîne o poetică. Ea ajunge nu la surprinderea unui Dumnezeu fără chip, ci la intuirea lui, prezent în creaţia sa.

IV

Dar creaţia este o chestiune de timp ca şi de spaţiu. Lumea creată este profund temporală. Cine spune prezenţă a lucrurilor, prezenţă a sufletului faţă de lucruri, implică faptul că sufletul şi lucrurile sînt prezente unele faţă de altele nu numai într-un loc al spaţiului, ci şi într-un moment al timpului. Există deci, asociată strîns cu tema prezenţei faţă de lucruri, o temă a prezenţei în momentul timpului în care există lucrurile.

Or, după cum ştim, nimeni nu e mai puţin cartezian în această privinţă decît Béguin (în afară, poate, de Charles Du Bos). A fi prezent într-un moment al timpului înseamnă pentru Béguin a fi prezent nu faţă de o

[59] *L'âme romantique et le rêve*, p. 76.
[60] *Id.*, p. IX.

entitate temporală existentă în ea însăși, izolată, ci față de un moment legat de toate celelalte momente. Și aceasta nu printr-o legătură abstractă, așa cum ar putea fi ea concepută după numărarea timpului pe cadranul unui orologiu, ci dimpotrivă, prin legătura cea mai concretă cu putință. Toate momentele se susțin unele pe altele. Timpul real, timpul concret, este ansamblul evenimentelor succesive a căror mulțime fluctuantă e necontenit pe cale de a influența omenirea dependentă de dezvoltarea lor. Timpul real este timpul istoriei. Iar momentul în prezența căruia ești situat, a cărui prezență ne face să comunicăm cu ansamblul celorlalte momente ale timpului, este un moment istoric.

Tocmai această prezență față de moment și față de timpul istoric o admiră Béguin în poemele lui Pierre Emmanuel.[61] El se bucură că o regăsește în poezia războiului și a Rezistenței, căreia îi dă un organ de expresie în *Cahiers du Rhône*. „Războiul, spune el, antecedentele și urmările lui, a cerut de la fiecare poet o luare de poziție în temporal, o conștientizare a istoriei." Și rostește atunci aceste cuvinte care constituie pentru el afirmația esențială : „Există o *prezență* a poeziei, *în timp*"[62].

La fel trebuie să se spună : există o prezență a sufletului și a gîndirii lui Béguin în timp. Pentru prima oară în acest studiu vedem apărînd o ființă care nu mai e pe cale de a gîndi prin intermediul altor persoane, ci intră ea însăși cu hotărîre în practica a ceea ce gîndește, acționează cu de la sine putere. Există o *actualitate* a lui Béguin ce depășește în mod considerabil sfera literaturii și a criticii. Rolul său ca întemeietor al *Caietelor Rhônului*, legăturile sale cu mișcarea de Rezistență, numeroasele lui călătorii, în sfîrșit activitatea sa ca director al revistei *Esprit*, toate acestea implică voința de a participa din ce în ce mai intim — la fel cu predecesorul său Emmanuel Mounier, dar în numele său propriu — la realitatea istorică a epocii sale.

---

[61] *Poésie de la présence*, p. 336.
[62] *Id.*, pp. 258—260.

Dar afirmîndu-şi solidaritatea cu epoca sa, el îşi afirma solidaritatea cu toate epocile. Prezenţa temporală nu se limitează în cele din urmă la nici un timp, ci trebuie să îmbrăţişeze totalitatea timpurilor. Béguin se simţea din ce în ce mai mult legat de totalitatea duratei. Iar această relaţie cu durata era însoţită de o relaţie corespunzătoare cu toate fiinţele ce iau parte la scurgerea ei, adică cu omenirea.

Relaţie care apare mai întîi sub o înfăţişare tragică şi nostalgică. Istoria oamenilor, aşa cum ştim, se revelează în primul rînd ca istorie a unui paradis pierdut, a unei căderi şi a urmărilor ei. Din acest punct de vedere, sentimentul istoriei, la Béguin ca şi la Hugo, trebuie să fie conceput sub forma unei adînciri treptate în tenebre, pornind de la un prim moment luminos de existenţă. Însă „istoria pămîntească" nu e numai istoria căderii — a unui timp care e căderea în timp ! — ci şi istoria Mîntuirii ! „Pentru a salva creatura căzută în timp, Dumnezeu nu mai poate face altceva decît să intre el însuşi în timp, să se întrupeze în el, să salveze lumea temporală..." [63] Există deci o intervenţie extraordinară a Divinităţii care survine în timp, care schimbă timpul, care-i inversează direcţia fatală. Şi, datorită acestui fapt, nu există numai o prezenţă a omului *faţă de* timp, ci o prezenţă *în* timp a Divinităţii înseşi. Aceasta e prezentă în „orice minut temporal" [64]. Ea e prezentă, fără îndoială, mai întîi ca creator al fiecărui moment, ca autor al creaţiei temporale. Dar ea se află şi sub forma Creatorului întrupat. De la întruparea lui, un nou timp se manifestă în toate momentele aşteptării şi ale speranţei. Astfel încît istoria este „locul întrupării reînnoite, dezvoltate, progresive" [65].

„Să întemeiezi, spune Béguin, un continuu act de prezenţă pe o viziune a istoriei." [66]

---

[63] *L'Ève de Péguy*, p. 43.
[64] *Prière de Péguy*, p. 37.
[65] *Pascal par lui-même*, Seuil, 1953, p. 109.
[66] *Les événements et la foi*, *Esprit*, mai 1952, p. 863.

Acest continuu act de prezență este actul istoric al unui ființe supreme întrupată în timpul omenesc. Dar e și actul continuu de prezență pe care rugăciunea colectivă a oamenilor îl săvîrșește față de Spiritul încarnat : căci acest Spirit e cel care „instaurează între toți oamenii o asemănare, o comuniune“ [67].

Așa cum există o prezență a omului față de lucruri, există și o prezență a tuturor oamenilor unii față de alții. Ea e legată de misterul comuniunii Sfinților. Toți oamenii sînt nemijlocit legați unii de alții de-a lungul istoriei și chiar dincolo de istorie și dincolo de timp : „Cînd omul se roagă, el suscită în jurul lui, în prezența Mîntuitorului, prezența tuturor oamenilor“ [68].

Din această cauză, nu există absență. Moartea însăși nu este o absență. Ea e altceva : mai degrabă un nou fel de prezență. Atunci cînd, în rugăciune și întristare, devenim conștienți de moartea celor pe care-i iubim, nu simțim această moarte ca pe un gol, ca pe o dispariție, ci, dimpotrivă, ca pe un spor de prezență.

E ceea ce arată Béguin îndeosebi în admirabila scrisoare de condoleanțe din care prezentăm primele paragrafe :

> Dragul meu prieten,
>
> Journal de Genève... îmi aduce vestea morții tatălui tău. Treci și tu, așadar, prin acele ceasuri pe care eu le-am cunoscut acum cîteva luni și al căror ecou n-a încetat să se trezească în fiecare zi în amintirea și în visele mele. Vei fi și tu inițiat în acea nesfîrșită adîncire a legăturilor inimii, care urmează smulgerii lor ; și în acea semnificație neprevăzută pe care o capătă viața atunci cînd te afli ceva mai singur pentru a o înfrunta. E un lucru imens acela de a te afla dintr-o dată singur pe drum, de a nu mai avea înaintea ta cealaltă generație, a cărei prezență e totdeauna mai liniștitoare decît se crede și decît s-a putut dovedi. Și totul — vei simți

[67] *Patience de Ramuz*, p. 52.
[68] *Prière de Péguy*, p. 80.

acest lucru încetul cu încetul — totul e transformat din această pricină, şi mai ales un anume simţ al răspunderii care ne e lăsat moştenire din nou. Sînt tot felul de lucruri importante pe care le lăsăm în seama judecăţii unui părinte, fără s-o ştim prea bine, şi pe care va trebui să le descurcăm singuri. Sînt copiii faţă de care simţi mai mult că trebuie să-ţi asumi acea funcţie paternă ce nu are niciodată o răsplată demnă de ea : căci nu le mulţumim de atîtea daruri decît copiilor care la rîndul lor le primesc de la noi.

Nădăjduiesc că vremurile din urmă n-au fost prea dureroase şi că nu ţi-a fost dat să asişti, cum am făcut-o eu, la obscura luptă împotriva morţii a unui trup lipsit de prezenţă sensibilă. Imaginile acestei agonii care mă îndureraseră chiar în acea clipă dar pe care le-a învins mai întîi marea împăcare a păcii de pe urmă, nu contenesc să mă urmărească acum, ca o continuă rechemare la ordine şi ca o implorare. Îţi doresc din toată inima ca cel puţin de acest lucru să fii cruţat. Atunci, tu nu vei cunoaşte din moarte decît solemnitatea şi acea măreţie pe care o conferă unei fiinţe. Acest lucru e mai puternic decît orice suferinţă. Cel care nu era decît un om în curs de schimbare, mereu susceptibil de slăbiciune cum sîntem toţi, a intrat în deplinătatea chipului său de-acum înainte desăvîrşit. Iată-l mai prezent decît a fost vreodată, şi de o prezenţă faţă de care nu mai sîntem, slavă Domnului, în stare să ne arătăm necredincioşi, deoarece ea sălăşluieşte în propria noastră substanţă [69].

Astfel, tema prezenţei se încheie, pare-se, în conştiinţa solidarităţii supranaturale a omului cu cei morţi şi cei vii, strînşi în jurul Mîntuitorului. Mai rămîne totuşi de săvîrşit o ultimă etapă. Pentru a înţelege în ce măsură e inevitabilă şi cu ce stăruinţă s-a străduit Béguin s-o evite totuşi, trebuie, o dată mai mult, să rea-

[69] *A Marcel Raymond*, 12 aprilie 1942. Este în realitate un citat din Jean-Paul (vol. 8, p. 348 a ediţiei de la Weimar).

mintim pe scurt etapele parcurse : prezența lucrurilor, prezența divinității în lucruri, prezența timpului și a oamenilor, prezența în timp și printre oameni. Iar etapa escatologică ultimă este și ea, pare-se, o prezență, prezență a lui Dumnezeu în comuniunea Sfinților. Béguin vrea un Dumnezeu atestat, desemnat de masa făpturilor sale, „făcut sensibil inimii" de miile de realități concrete în centrul cărora se situează și se întrupează. Așa se prezintă punctul final al acestei teologii a prezenței. Béguin îl exprimă într-o formulă demnă de Pascal : „A ajunge în concret la prezența Nevăzutului" [70].

Dar dacă acel concret nu poate, la urma urmelor, să susțină această prezență, ce se întîmplă atunci ?

În ciuda eforturilor lui Béguin de a înmulți realitățile concrete în jurul Nevăzutului, există în cele din urmă un fel de degajare a acestuia. „Prezența perfectă" nu mai suportă în jurul ei prezența acumulată a imperfectului. Înaintea inefabilei prezențe, toate celelalte pălesc. Tocmai la această singurătate finală a lui Dumnezeu face aluzie, nu numai un pasaj din opera lui Béguin. El știe că poezia nu are ca ambiție doar contemplarea lui Dumnezeu în lucruri, ci că mai există în ea dorința de a ajunge la „o contemplare fără obiect", la o „pură prezență inefabilă" [71]. „Poezia nu-și dovedește prezența, scrie Béguin, decît atunci cînd *ajunge la propria absență*, și nu există decît pentru a nega, întorcîndu-se într-o umbră din care face o lumină." [72] Ar fi o eroare să vedem în aceste cuvinte o întoarcere la mallarméism. Absența oricărui obiect nu are aici scopul de a ajunge la o prezență fără obiect, ci la o poezie în care există numai obiectul suprem. Același lucru se întîmplă cu subiectul. Așa cum există o retragere finală a întregii realități obiective în prezența lui Dumnezeu, există o retragere corespunzătoare a realității subiective. Căci, în ultimă instanță, divinitatea își alege locul în care să se autentifice în golul lăuntric al sufletului. Inefabila prezență nu

[70] *Poésie de la présence*, p. 95.
[71] *L'âme romantique et le rêve*, p. 401.
[72] *Poésie de la présence*, p. 289.

se împlinește decît atunci cînd eul renunță să facă act de prezență proprie. Coborîre în regiunile în care eul *renunță la sine în favoarea unei prezențe* pe care o percepe în el [73], *„a face să coboare în locul liber dinlăuntru prezența* care va satisface chemarea inimii“ [74]; acestea sînt două dintre cele mai frumoase expresii folosite de Béguin pentru a defini acea afirmare finală a transcendenței cu excluderea generală a tot ce nu este ea.

Despre această prezență înconjurată de absență nu există mărturie mai emoționantă și mai precisă decît o frază din scrisoarea scrisă de Béguin lui Gustave Roud, îndată după convertirea sa :

> Numai în ziua în care nu mai puteam și în care am strigat în sfîrșit că nu m-aș sătura decît prin totala deposedare de mine, *s-a făcut golul în care vine să se instaleze divina Prezență.* [75]

Sîntem deci siliți să recunoaștem că întreprinderea lui Béguin e ca și pîndită de umbra eșecului. Dacă această întreprindere a constat într-adevăr, pentru a face să apară inefabilul, în a-l înconjura de creația sa, în a pune în centrul gîndirii concrete, în centrul timpului, în centrul lucrurilor, o Prezență incarnată, cum să nu te gîndești că această construcție se prăbușește și că această îmbinare se risipește, atunci cînd se ivește, în străfund, în gol, chipul transcendenței ? Pentru a face și mai evidentă prezența Divinității, Béguin a crezut de cuviință să acumuleze în jurul Ei atîtea alte prezențe ! Or, tocmai în absența acestor prezențe își găsește Divinitatea expresia ei cea mai înaltă.

Dar dacă se vorbește despre un eșec final al lui Béguin, trebuie să i se aplice în același timp aceste cuvinte ale sale : „Va fi fiind oare adevărat că poezia își găsește măreția în eșecul ei ? [76]

---

[73] *Id.*, p. 22.

[74] *Prière de Péguy*. p. 35.

[75] *A Gustave Roud*, 7 iunie 1941, *Cahiers du Rhône, Essais et témoignages*, p. 52.

[76] *Approches de l'incommunicable*, *Esprit*, decembrie 1946, p. 888.

IX

JEAN ROUSSET ŞI GAËTAN PICON

Béguin nu se înfăţişează deloc ca un critic „obiectiv". Ceea ce urmăreşte el, printr-o serie de intermediari, este aventura lui, căutarea lui personală. Şi pentru a-i aplica un calificativ de care se foloseşte el însuşi cu privire la unul dintre emulii săi, el e „tipul de critic *interesat*, angajat în aventură, urmărind, călăuzit de poeţii săi familiari, o căutare continuă" [1].

Cît de diferită de a lui Béguin apare atunci opera celuilalt critic romand, prieten şi discipol al lui Raymond, care se numeşte Jean Rousset ! Cea dintîi, nerăbdătoare, vehementă, intens „interesată" *(concernée)*, orientată spre acţiune şi, dincolo de acţiune, spre un adevăr escatologic şi supranatural ; a doua, de un *tempo* infinit mai puţin precipitat, de o dispoziţie dezinteresată, delicat atentă, în cursul analizelor sale, în considerarea diverselor aspecte sub care se prezintă operele şi gîndirea artiştilor. Poate din cauza acestei mari atenţii acordate formelor, am fi ispitiţi să apropiem critica lui Rousset, fără îndoială nu de critica hedonistă şi diletantă a unui Anatole France ori Jules Lemaître, ci măcar de acea critică contemplativă marcată de senzualismul cyrenaic, pe care-l găsim la marele critic englez, atît de drag lui Charles Du Bos, care este Walter Pater. De fapt, în atitudinea primă a lui

[1] *Péguy ou la fin du jansénisme, Une semaine dans le monde*, 22 martie 1947.

Rousset faţă de operele de artă şi de textele literare, există o asemenea reculegere, o facultate atît de rară de a se lăsa pătruns de ceea ce contemplă, încît citindu-l ne gîndim adeseori la cele mai frumoase eseuri ale lui Pater. Totul începe la el prin contemplaţie : adică, la fel ca la Raymond, prin ştergerea trecătoare a oricăror caracteristici proprii şi prin concentrarea exclusivă a privirii asupra unui obiect situat dinaintea ei. Tablourile lui Rubens sau Tintoretto, operele lui Monteverdi, figurile contorsionate ale lui Boromini, petrecerile regale, limbajul uşuratic sau profund al poeziei baroce, toate aceste imagini variate ale frumuseţii se perindă la Rousset ca în cursul unei plimbări într-un muzeu, întîlnindu-i şi reţinîndu-i privirea. Totul depinde de această primă confruntare : prezentarea niciodată repezită a formelor, cercetarea răbdătoare şi fără grabă a semnificaţiilor lor, descoperirea, în sfîrşit, a subiectului creator în acelaşi timp disimulat şi revelat de obiect. Astfel încît această critică constă într-un act continuu prin care, pusă în prezenţa operelor, ea le pătrunde, le stăpîneşte, le înţelege în realitatea lor obiectivă, însă aceasta cu scopul vădit de a percepe în ele intervenţia unui subiect ce nu se dezvăluia la început. Totuşi, ca să ajungă să treacă astfel de la obiect la subiect, de la formă la substanţă, trebuie desigur ca această gîndire critică să străbată un anumit număr de etape, să realizeze un progres perceptibil de-a lungul unei anumite durate. Rousset nu se arată niciodată în posesiunea imediată a comorii sale. S-ar zice că ceea ce îl înrîureşte cel mai mult nu-şi face simţită acţiunea decît cu o extremă încetineală. Mai întîi, totul se reduce pentru conştiinţă la constatarea unei prezenţe. Un obiect se mulţumeşte să se facă văzut, dar a te face văzut înseamnă deja foarte mult, deoarece înseamnă să dezvălui observatorului inepuizabila bogăţie de relaţii pe care înfăţişarea ta exterioară o poate oferi. În primul şi în primul rînd se află deci apariţia obiectului în nenumăratele sale detalii. În acest moment, contemplatorul e ca şi cum n-ar mai exista. El este, cel puţin provizoriu, negat de ceea ce percepe :

> Cititor, auditor, contemplator, eu mă simt instaurat, dar și negat ; în prezența operei încetez să simt și să trăiesc cum se simte și se trăiește în mod obișnuit. Antrenat într-o metamorfoză, asist la o distrugere preludînd unei creații. [2]

Negare a persoanei criticului ; afirmare a existenței în fața lui a unei entități mai întîi total obiective : în acești termeni începe să se formuleze critica lui Rousset.

Dar această entitate nu rămîne la nesfîrșit intangibilă. Dacă contemplatorul se metamorfozează, o mobilitate egală se manifestă în obiectul contemplat. El își schimbă imperceptibil textura sau forma. Contemplatorul apreciază amploarea acestei schimbări. Dintre toți criticii de astăzi nu există nici unul mai atent decît Jean Rousset la această transformare ce se săvîrșește sub ochii săi. Mai atent la dinamismul decît la statismul formelor, e atras îndeosebi de epocile literaturii sau artei în care reprezentarea mișcării lor joacă un rol esențial. Acesta e motivul pentru care Jean Rousset s-a interesat în special de marile perioade ale artei baroce. Autor a două cărți importante asupra acestui subiect, *La littérature de l'âge baroque (Literatura epocii baroce)* și *Anthologie de la poésie baroque française (Antologia poeziei baroce franceze)*, el este, fără nici o îndoială, criticul ei titrat.

În poezia barocă Rousset remarcă anumite teme. Numele lor indică limpede caracterul succesiv al fenomenelor pe care au misiunea să le reprezinte. Există, sub semnul lui Proteu, tema „nestatorniciei albe" și cea a „nestatorniciei negre". Bule, păsări, nori sînt imaginile ce reprezintă cel mai bine o lume în veșnică schimbare. Dar printr-o preferință ce ține de propria sa natură, lui Jean Rousset îi place îndeosebi să pună în relief, în jocurile poeziei și ale artei, mișcările apei : mișcarea mării, a fluviilor și fîntînilor, mișcarea luminii care se răsfrînge în apele scînteietoare. Acestea sînt temele esențiale ale lumii baroce, acestea sînt și temele ce se regăsesc în universul criticului, astfel încît unele se prelungesc și se

[2] *Forme et signification*, ed. José Corti, p. III.

repetă în celelalte printr-un fenomen de reverberaţie şi de rezonanţă care ar putea să nu aibă sfîrşit. Imaginea care domină e cea a unei lumi esenţialmente instabile, care, departe de a fi prizoniera formelor sale, le reînnoieşte neîncetat şi rămîne în continuă gestaţie. Criticul e oglinda a ceea ce vede, răsfrîngerea directă a unei realităţi niciodată fixate în cadrul ei şi care, datorită instabilităţii sale, pare mai puţin o figură a lumii materiale cît simbolul unei lumi pur interioare care s-ar identifica spiritului. Aşadar, fără îndoială, criticul încetează să mai fie aici martorul existenţei obiectelor. În locul lor, el descoperă sentimente, gînduri, stări sufleteşti. Prin mijlocirea lor el accede la o altă lume, cea a vieţii spirituale şi subiective.

Vorbind despre poeţii baroci, Rousset face reflecţia următoare : „Această lume pe care se străduiesc s-o depăşească, ei o simt ca pe o multiplicitate succesivă, o serie de mutaţii, o curgere“ [3]

Din exterioară, multiplicitatea devine deci interioară ; ea e trăită dinlăuntru.

Rousset mai spune : „Toată această fluiditate a personajelor şi situaţiilor implică o psihologie a intermitenţei şi a mobilităţii ; fiinţa nu se surprinde decît în reflexul fugar al aparenţelor sale şi nu se dăruieşte decît sustrăgîndu-se“ [4].

Cine vorbeşte aici, cine se surprinde în răsfrîngerea aparenţelor ? Poetul sau criticul ? La cine se aplică oare psihologia despre care se vorbeşte ? Oare personajului, autorului, speţei umane în general, criticului însuşi ? În fond, acest lucru e de mică importanţă. Important este că, dincolo de contemplarea formelor efemere, există acum o fiinţă care îşi dă seama de caracterul lor efemer. Graţie obiectelor şi formelor, dar sustrăgîndu-se în cele din urmă obiectelor şi formelor, conştiinţa ajunge să se surprindă pe sine însăşi, chiar dacă această surprindere este actul cel mai fugar dintre toate. Nu mai sîntem în-

[3] *La littérature de l'âge baroque*, ed. José Corti, p. 121.
[4] *Id.*, p. 44.

cremeniți în contemplarea unor obiecte statice, asistăm dimpotrivă la mișcarea prin care gîndirea eliberată, abandonîndu-se jocurilor unduitoare ale vieții mentale, se recunoaște în stările sufletești ce se perindă unele după altele.

Fără obiecte, conștiința nu ar fi putut schița această experiență. Fără să se fi eliberat de obiecte, ea n-ar fi putut ajunge să se perceapă.

Viața formelor duce deci la viața conștiinței.

Este cu neputință, într-adevăr, să te mulțumești cu viața formelor. Chiar dacă se șterg pentru a reapărea și dispărea iarăși, ele nu încetează să se arate supuse acțiunii spiritului.

„Nu există structură fără o conștiință structurantă", spune Jean Starobinski într-o formulă pe care Jean Rousset o reia pe cont propriu. Nu există structură fără o structurare conștientă ce face să apară rolul unei gîndiri creatoare la care gîndirea critică poate să adere. A înțelege o operă înseamnă a înțelege felul cum o intenție genială inventează mijloacele de care are nevoie pentru a se realiza. Pe scurt, studiind obiectivitatea se ajunge la subiectivitatea, care este în același timp principiul și rezultatul ei.

Între obiectivitate și subiectivitate există deci un raport pozitiv, o corespondență pe care criticul trebuie să o poată aprecia. Dar între obiectivitate și subiectivitate există și un decalaj pe care critica este obligată să-l scoată în relief. De exemplu, între momentul în care sînt trăite pentru prima oară evenimentele unei vieți și momentul în care sînt regîndite în conștiință, se poate crea o distanță, se poate stabili o dualitate, de unde și prezența a ceea ce Rousset numește „un dublu registru". Aproape întotdeauna experiențele se fac în mai multe etape. Și e meritul criticii lui Rousset de a ne face să vedem felul cum, progresînd de la o etapă la alta, opera se apropie de țelul său, care nu poate fi decît un act de înțelegere. „Opera desemnează un dincolo de operă" [5]; iar acest

[5] *Id.*, p. 232. Acest lucru îl spune Rousset referindu-se la opera barocă.

dincolo nu e altceva decît conştiinţa operei. Pe scurt, critica lui Rousset sfîrşeşte prin a reconcilia aspectele formale şi intelectuale ale oricărei opere. Ea descrie mişcarea prin care conştiinţa realizează, încetul cu încetul, prin mijlocirea formelor, o formulare adecvată a ceea ce este : „Dacă forma este contrarul unui înveliş, ea nu e, aşadar, nici «obiectivă», nici supraadăugată, ea *aparţine înseşi mişcării* prin care subiectul creator se revelează sieşi“ [6].

Creaţii structurale ale spiritului, operele emană din spirit. Şi totuşi ele se despart de spirit. Ele nu există decît din momentul în care au o existenţă proprie. Cine spune structură recunoaşte deîndată în faţa lui prezenţa (poate excluzînd-o pe oricare alta) unei entităţi oarecum stabilă în independenţa ei şi zăvorîtă în cvasiobiectivitatea ei. Desigur, toţi criticii pe care i-am avut în vedere pînă aici au drept trăsătură comună trecerea de la operă la autorul ei, căutarea, dincoace de operă, a conştiinţei generatoare. Prin urmare, tendinţa lor este de a neglija această viaţă independentă, *sui generis*, a operei, pentru a ajunge la subiectivitatea de la care purcede. Îi interesează mai puţin opera decît spiritul creator. Dar a te întoarce astfel pînă la subiect, în chiar absenţa obiectelor numai datorită cărora el are norocul de a se întruchipa, înseamnă a părăsi forma pentru inform, înseamnă a destrăma o ordine sau chiar o lume. Numai Jean Rousset reuşeşte, poate, să se menţină într-un spaţiu de împăcare şi de schimb, în care apare în mod limpede interdependenţa dintre eu şi operă. Aceasta este una dintre posibilităţile poziţiei structuraliste. Mai există una, şi anume cea care constă în a întoarce spatele conştiinţei autorului şi a afirma independenţa operei faţă de el. Aceasta e fără îndoială poziţia luată de Gaëtan Picon. Pentru el, ca şi pentru *New Critics* din Anglia şi din America, opera nu poate fi surprinsă decît în propria-i viaţă. Situîndu-se destul de departe de Raymond ori de Du Bos, însă aproape

[6] *L'oeuvre de Marcel Raymond*, Mercure de France, iulie 1963, p. 465.

de formalismul rus pe care l-a putut cunoaște datorită lui Boris de Schloezer, Picon afirmă principiul autonomiei operei. Opera se naște începînd de la ea însăși, iar actul critic trebuie să surprindă tocmai acest început absolut. Ce să distingi în primul rînd, atunci cînd te apleci asupra ei, dacă nu acea mișcare fără antecedent, prin care, începînd, opera își săvîrșește în același timp propria inaugurare și ruptura cu autorul ei ? Opera începe prin a respinge toate relele obiceiuri ale vieții spiritului. Departe de a fi progenitura fidelă și asemănătoare a unei gîndiri ce o precede și pe care o prelungește, opera, printr-un act de desolidarizare și de rezistență, se opune anarhiei și confuziei care alcătuiesc aproape întotdeauna fondul vieții lăuntrice. Există sau începe să existe ceva care este nu continuarea veșnică a unei existențe mentale, caracterizate prin chiar absența oricăror caracteristici, ci răspunsul dat de spirit la o întrebare anumită pe care i-o pun — adesea cu o anume bruschețe — conjuncturile actualității. „Fiecare carte, spune Picon, e o carte de circumstanțe, un răspuns la o conjunctură determinată.“ [7] „Opera este o origine, nu un sfîrșit.“ [8]

Origine a sa însăși, opera se inventează pe parcurs, înaintează, modelîndu-l treptat, către propriul său viitor. Iar misiunea specială a criticului e aceea de a urmări acest mers inventiv, de a degaja originalitatea absolută a operei, chiar, și mai ales, în raport cu cel care o scrie. Cu ce siguranță a judecății nu ne arată Picon, de exemplu în a sa *Lecture de Proust (Lectura lui Proust)*, dezvoltarea marelui roman proustian, nu regăsind aplicarea unor principii deja perceptibile în operele anterioare ale autorului, ci urmărind mișcarea creatoare prin care această nouă operă își acordă un limbaj și o formă, apoi — ultimă invenție, și mai admirabilă decît celelalte — o profunzime nesperată. Acesta este, într-adevăr, ciudatul rezultat al gîndirii critice a lui Picon. Ea neglijează sau re-

[7] *Bernanos*, p. 212. În context, remarca lui Picon se aplică în mod strict lui Bernanos, dar i se poate da o valoare mai generală.
[8] *L'usage de la lecture*, v. 1, p. 12.

spinge acea conştiinţă *iniţială*, în care cea mai mare parte dintre critici vor să vadă principiul generator al operei. Dar făcînd ca totul să înceapă *prin* şi *în* operă, trebuie desigur ca gîndirea lui Picon să întîlnească în cele din urmă o gîndire inerentă nu autorului, ci textului. Numai că, în loc să fie iniţială şi să preceadă opera însăşi, această gîndire se înfăţişează inevitabil ca terminală. Ea e acea conştiinţă de sine ce se naşte şi se maturizează în operă, pe măsură ce aceasta, prinzînd formă, dobîndeşte şi o spiritualitate. Astfel, critica lui Picon, atît de ardent formalistă la începuturile ei, şi atît de diferită, prin urmare, de aproape toate celelalte critici contemporane, sfîrşeşte totuşi prin a se confunda cu ele în aceeaşi conştiinţă a conştiinţei.

X

GEORGES BLIN

Opera critică a lui Georges Blin e bine cunoscută. Dacă neglijăm un anumit număr de articole de revistă, în cea mai mare parte neadunate încă în volum, ea cuprinde doi versanți principali. Pe de o parte, versantul Baudelaire : ediția critică a *Florilor răului* (alcătuită mai întîi cu Jacques Crépet, apoi cu Claude Pichois) ; ediția *Jurnalelor intime* (împreună cu Crépet) ; admirabilul *Baudelaire* de la N.R.F., publicat exact acum treizeci de ani și care rămîne unul dintre eseurile cele mai perspicace scrise vreodată despre acest autor ; și, în sfîrșit, *Sadismul lui Baudelaire*, notabil mai ales prin poziția sa antisartriană, adoptată cu strălucire de Blin în această carte publicată la puțin timp după faimoasa Introducere a lui Sartre la Scrierile intime. Iar pe de altă parte, al doilea versant constituit de cele două teze de doctorat, și una și cealaltă consacrate lui Stendhal, una intitulată *Stendhal et les problèmes du roman (Stendhal și problemele romanului)*, cealaltă (rămasă din păcate incompletă), *Stendhal et les problèmes de la personnalité (Stendhal și problemele personalității)* [1]. Oricare ar fi întinderea culturii lui Blin, ea se manifestă, așadar, mai ales în raport cu doi autori privilegiați, și numai cu doi : Stendhal și Baudelaire. Motivul acestei opțiuni este important. Georges Blin excelează nu în reliefarea determinismului riguros

[1] Ed. José Corti.

al unei gîndiri silite, vrînd nevrînd, să urmeze niște directive și să se supună unui proiect formulat o dată pentru totdeauna (Balzac), ci dimpotrivă, a aptitudinii de a opta, pe care o posedă o gîndire ce rămîne stăpînă pe sine însăși și capabilă să-și retușeze necontenit proiectul fundamental.

Acum cîteva luni, o nouă lucrare a lui Georges Blin s-a adăugat publicațiilor sale precedente. Dacă acestea erau *practice*, în sensul că studiau niște scriitori specifici, angajați în devenirea lor, lucrarea prezentată recent de către autorul lui *Baudelaire* și al celor doi *Stendhal* este, dimpotrivă, esențialmente o carte teoretică, adică o carte avînd drept scop să ne ofere o teorie de ansamblu a criticii, sau, ceea ce înseamnă același lucru, o reflecție asupra actului critic în general.

Titlul acestei lucrări este *La cribleuse de blé (Vînturătoarea de grîu,* după tabloul lui Courbet de la Muzeul din Nantes). Vînturătoarea e cea care face să treacă prin sită substanța operelor. Ea le desprinde semnificația și intențiile.

Pe urmele lui Husserl și Merleau-Ponty, de care se leagă în mod manifest prin originile sale, gîndirea critică a lui Blin se situează în mod cu totul firesc în cadrul a ceea ce el însuși numește o „critică intențională". Ea nu face decît să-i distingă și mai bine — adică într-un mod și mai subtil — diversele etape, întoarceri, reluări și ramificații de toate felurile, pe care dialectica le orînduiește în progresiunea unei gîndiri, pe măsură ce aceasta înaintează către țelul ei. Orice operă are, într-adevăr, înainte de toate, o dimensiune „teleologică". Ea tinde să satisfacă o dorință, să formuleze o orientare a spiritului. Ce este, de pildă, *Invitația la călătorie* a lui Baudelaire dacă nu actul prin care ideea de călătorie capătă formă, la poet, datorită „lirismului unui *proiect*" ? Tot așa, dacă Stendhal realizează perfect în romanele sale identificarea autorului cu eroul și cu cititorul, cauza acestui fapt este că „mișcarea invenției sale coincide în mod atît de miraculos cu cea a pasiunii eroului, încît, în același timp, simpatia noastră îi calcă pe urme".

Coincidență, așadar, a mișcării inventive la autorul ce-și creează opera cu intențiile particulare cu care finalitatea pasiunii ce le însuflețește înzestrează diferitele personaje ; coincidență, de asemenea, a gîndirii directoare a autorului cu orientarea spiritului la cititor (și îndeosebi acest cititor privilegiat, criticul), care, fiind supus acelorași provocări, înflăcărări, deturnări și surprize, continuă să înainteze în același ritm, spre același țel. Fie că e vorba de Baudelaire, despre care Blin spune că, studiindu-l, a vrut să reliefeze la el îndeosebi „finalitatea unei drame", ori de Stendhal, a cărui operă și gîndire îi apar sub aspectul unei duble problematici — problematică a personalității, problematică a romanului — în toate cazurile, ceea ce i se dezvăluie ca dinamism esențial este îmbinarea intențiilor, dezvoltarea convergentă a tendințelor : „A căuta sensul unei opere la confluența finalităților care o conduc și a celor ce păreau a o reclama", aceasta este, după părerea lui Blin, funcțiunea criticului.

Aceasta presupune că în opera astfel interogată există o pluralitate de intenții, nu neasemănătoare, nu contradictorii, ci corespunzînd seriei de tentative, diverse fără îndoială însă destul de asemănătoare între ele, la care recurge rînd pe rînd, în cursul unei opere, un spirit îndîrjit să-și atingă țelurile. La fel ca un eseu de Montaigne, opera percepută în linia sa intențională se dezvăluie sub forma unui traseu ezitant, sinuos și uneori chiar frînt, suită de demersuri succesive generate de reajustările perpetue ale unui spirit silit să urmărească cît mai îndeaproape cu putință un anumit proiect de viață. Nu există intenționalitate fără o gîndire care se intenționează, fără o conștiință care caută să-și definească obiectul definind pozițiile pe care le ia față de el. Astfel, printr-un paradox care e acela al oricărei critici intenționale, obiectivul devine revelatorul subiectivului. Dincoace de opera care își etalează în plină lumină realitățile aparente și care revelează ansamblul de obiecte, ceea ce devine din ce în ce mai evident sînt motivele pentru care aceste obiecte au fost alese, gustate și, în primul rînd, doar rîvnite. A studia obiectele care sînt în operă, care sînt *ale* operei,

înseamnă deci a distinge acțiunea cu adevărat subiectivă care, ca să spunem așa, din exterior și din urmă, le conferă forma finală, îndreptîndu-și asupra lor voința propensivă. Pe scurt, intenționalitatea deosebește structuri care, la rîndul lor, revelează obișnuințe mentale, adică preferințe. Dacă lumea se dezvăluie în ele, ea nu se dezvăluie în sine, ci în raport cu o înclinație mai mult sau mai puțin mărturisită, cu o apreciere anticipată, care își oferă lumea pe care o alege.

Critica practicată de Blin este deci una dintre cele mai dense din cîte există. Adesea chiar, datorită subtilității sale, extremei sale tensiuni intelectuale, dar și îngustimii cîmpului mental care îi impune unghiul lui de vedere, critica lui Blin ajunge să împingă mult dincolo de limitele firești această căutare a obiectului care este pentru el problema esențială. În perspectiva criticului, subiectul solicitant apare ca fiind mai inextricabil înhămat la sarcina sa decît este în realitate. Situația lui e înrăutățită, ea devine și mai problematică. Totul se petrece ca și cum, la Blin, adeziunea la anumite înclinații, persistența în anumite căutări, identificarea, în sfîrșit, a criticului cu intențiile persoanei criticate ar avea drept rezultat o reluare a tuturor problemelor, cu un asemenea lux de reflecții, cu o listă atît de amănunțită de *distinguo*-uri de toate soiurile, încît gîndirea critică apare ca o vertiginoasă amplificare speculativă ce-și ia ca punct de plecare și drept trambulină gîndirea criticată. De unde, la Blin — spre deosebire de ceea ce are loc de obicei la ceilalți critici de identificare, un Raymond, un Richard, un Starobinski — imposibilitatea de a găsi în actul critic ocazia unei comuniuni profunde, a unei destinderi, a unui repaos luminos în înțelegere. Pentru Raymond nu poate exista critică fără o estompare prealabilă a inteligenței sau, cel puțin, a inteligenței analitice și separatoare, în prezența unui mister care se săvîrșește în operă, care este opera, și ale cărui împliniri trebuie doar transferate într-un nou loc mental — în umila conștiință a criticului. Astfel, aceasta elimină aproape total acea iubire de sine care e marele obstacol pentru orice înțelegere critică.

Dar gîndirea critică a lui Blin nu e niciodată numai un act dezinteresat. Ea este actul prin care criticul își *asumă* și reia asupra sa teribila trudă a gîndirii, doar amorsată de gîndirea criticată. El își poartă astfel dificultățile interne ca pe o povară dureroasă de care l-ar descărca pe un prim purtător. Povară devenită infinit mai greu de purtat, pentru că este îngreunată de ponderea unei infinități de probleme care cîntăriseră mai puțin pentru cel care fusese încărcat primul cu ele. Astfel, intenționalitatea autorilor criticați suferă, trecînd în gîndirea criticului, o transformare care e o veritabilă agravare. Printre altele, la Blin, raționcinațiunile gîndirii reflexive devin ceva atît de disproporționat în raport cu gîndirea autorului analizat încît s-ar zice că, trecînd de la o gîndire la alta, activitatea mentală despre care este vorba a intrat în circumvoluțiunile fără de sfîrșit ale unei lumi labirintice. Transformată și agravată în felul acesta, gîndirea *regîndită* a lui Blin nu mai cunoaște nici pauză, nici relaxare. Ea devine o înlănțuire de propoziții deduse. Finalitatea nu are deloc, ca la Aristotel, de pildă, înfățișarea la urma-urmei liniștitoare a unei forme substanțiale supraveghind de la început progresul obiectului de care e legată și susținîndu-l în diversele alterări pe care e nevoit să le suporte pentru a ajunge să se realizeze treptat. Dimpotrivă, în universul critic al lui Georges Blin, o tensiune din ce în ce mai riguroasă iese la iveală între forțe mentale adverse. Această critică se angajează, s-ar zice că pentru totdeauna, într-o dialectică sfîșietoare, ce duce la culme, în fiecare conștiință, tragicul inerent oricărei dorințe, oricărui sentiment al unei insuficiențe, oricărei gîndiri. Critică ce este, prin urmare, cît mai îndepărtată cu putință de cea a lui Jean-Pierre Richard, pentru care critica nu are alt scop decît acela de a ne face să participăm la ceea ce, în inima operelor, în inima experiențelor umane, este un sentiment autentic de fericire. Acest lucru sare în ochi îndeosebi în cazul unui romancier ca Gustave Flaubert. Oricare ar fi intențiile Emmei, ale lui Frédéric Moreau, ele se îndreaptă către un obiect funciarmente nedeterminat, pierzînd dealtfel

treptat din precizia şi stabilitatea lor. Ceea ce contează pentru eroul flaubertian nu este un scop fixat dinainte, către care se îndreaptă întreaga activitate a spiritului, ci dimpotrivă, mişcarea valului care îşi epuizează şi îşi desface intenţiile deplasîndu-le pe un front prea larg. La Flaubert (ca şi la Bergson), visul nu se adînceşte decît destinzîndu-se. Jean-Pierre Richard excelează în a simţi şi a ne face să simţim tocmai acest lucru. Dar cum ar putea avea loc acelaşi lucru într-o critică intenţională care, prin definiţie, nu-i poate da răgaz nici celui care o practică, nici celui care prin practica sa nu vrea să scoată în evidenţă la ceilalţi decît *intenţiile*. Aşadar, nu tocmai pe nedrept s-ar putea spune despre critica lui Blin că e menită să fie răsfrîngerea unei conştiinţe nefericite, o critică deosebit de sensibilizată de caracterul necesarmente nefericit al oricărei experienţe spirituale. Dacă această critică ar putea să beneficieze măcar, ca aceea a lui Starobinski, de caracterul fermecător de cristalin cu care o anumită calitate de inteligenţă e susceptibilă să-şi îmbrace obiectele. Însă inteligenţa lui Blin, egală sau superioară oricărei alteia, este o inteligenţă căreia bucuriile ori seninătatea transparenţei i-au fost refuzate. Ea nu funcţionează la lumină şi nici în deplină libertate, fiind prizoniera elanului său intenţional, a lanţului fără sfîrşit pe care ea însăşi şi-l făureşte, verigă cu verigă. De ce nu cuprinde uneori, dintr-o ochire, întreaga dimensiune a acestui lanţ ! Dar, ca în fenomenologia lui Hegel, ea nu poate înainta decît etapă cu etapă, măsurînd, în fiecare dintre acestea, ceea ce îl privează pe căutător de atingerea scopului său.

XI

GASTON BACHELARD

I

Conştiinţă a conştiinţei ! Pînă acum, faptul cel mai remarcabil din critica contemporană pare efortul de a se situa în interiorul conştiinţei celuilalt, fără a se lăsa totuşi invadată de fluida densitate de imagini pe care o secretă orice conştiinţă şi de care e greu de despărţit. Du Bos, Rivière, Raymond, Béguin se aseamănă în această privinţă. Fără îndoială că, după părerea lor, interiorizarea critică nu se realizează în cele mai bune condiţii decît dacă gîndirea autorului de care se ocupă nu e îngropată sub valul experienţelor sensibile. Nu pentru că vreunul din aceşti critici ar aspira să ajungă în regiunile rarefiate ale intelectualităţii pure, la acea percepere a conştiinţei nude care a fost una dintre obsesiile lui Valéry. Pentru Du Bos, de pildă, conştiinţa, în punctul ei cel mai înalt, se deschide de la sine unui aflux de bogăţii spirituale ; iar dacă Raymond visează o conştiinţă nonintelectuală, cît mai apropiată cu putinţă de inconştienţă, este pentru a regăsi în ea plenitudinea unui sentiment de sine ce nu umple niciodată atît de bine sufletul ca atunci cînd s-a despuiat de orice alt obiect. La urma urmelor, pentru o bună parte dintre criticii epocii noastre, conştiinţa celuilalt nu e niciodată atît de uşor de surprins şi de pătruns ca atunci cînd e la fel de îndepărtată de golul său originar ca şi de îmbulzeala pe care o provoacă în ea mulţimea de imagini şi de percepţii care vin să blocheze totul. De unde, la mulţi critici, importanţa acordată anumitor momente privilegiate, extaze, re-

verii, apariții ale amintirilor afective, stări paramnezice, în care gîndirea se descoperă nu scufundată în mulțimea experiențelor sale obișnuite, ci într-o semitransparență care o face spațioasă și primitoare pentru privire, fără ca ea să fie, pe de altă parte, jenată de un exces de lumină.

Din întîmplare și aproape pe pipăite, poate că numai Jacques Rivière descoperise în conștiința celuilalt existența unei zone periferice insuficient definite, a cărei materie, cu adevărat senzuală, se revela prin atingere; dar pentru el această regiune tulbure și densă, întîlnită la marginea spiritului, avea mai degrabă caracterul unei bariere, al unui obstacol. Era lucrul de care se lovea gîndirea critică, în care risca să se împotmolească, în mișcarea aproape oarbă prin care încerca să ajungă, dincolo, la o zonă de conștiință mai puțin impură.

De aceea, meritul excepțional al lui Gaston Bachelard este de a fi întemeiat, în faptul de la care își întorceau fața mai mult sau mai puțin toți criticii, un nou mod de conștientizare și o nouă critică. Înainte de el, cel puțin pentru toată critica nepsihanalitică (și nemarxistă), conștiința era lucrul cel mai puțin material din cîte există, și trebuia surprinsă tocmai în această imaterialitate. Însă de la Bachelard încoace nu se mai poate vorbi despre imaterialitatea conștiinței, după cum devine dificil să o percepi altfel decît prin straturile de imagini care se suprapun în ea. Revoluția săvîrșită de Bachelard este deci copernicianã. **După el, lumea conștiințelor** și, prin urmare, cea a poeziei, a literaturii, nu mai sînt aceleași ca mai înainte. El e cel mai mare explorator al vieții mentale de la Siegmund Freud încoace. Dar drumul pe care l-a urmat este foarte diferit de cel al lui Freud.

II

„Ar trebui deosebiți în mod mai categoric omul visător și gînditorul“ [1], scrie Bachelard în primele pagini ale

[1] *La psychanalyse du feu*, p. 13.

Psihanalizei focului (La psychanalyse du feu). La începutul unui capitol care-și propune ca scop să lămurească această distincție fundamentală, este cazul să căutăm în opera lui Bachelard imaginea contrastantă a două ființe dintre care una gîndește iar cealaltă visează.

Cu siguranță, fără a risca să ne înșelăm, putem presupune că, în viața filosofului, cel care s-a manifestat mai întîi este visătorul. După lectura anumitor pagini din *Poétique de la rêverie (Poetica reveriei)* sau din *La flamme d'une chandelle (Flacăra unei lumînări),* e ușor să ne închipuim retrospectiv o copilărie bachelardiană intens gînditoare, invadată de vise ce nu sînt uitate niciodată. Dar aceste opere tîrzii ale lui Bachelard sînt lucrări scrise în amurgul vieții. Visul bătrînului se întîlnește cu visul copilului, două mișcări de imaginație se îmbină în ciuda timpurilor ce le despart. Totuși, între aceste timpuri, între sfîrșit și început, în existența adultă a lui Bachelard predomină oare, o dată mai mult, figura visătorului ? Trebuie să recunoaștem că ceea ce are loc este exact contrarul. O simplă privire asupra operelor propriu-zis științifice ale lui Bachelard e de ajuns pentru a ne avertiza că foarte multă vreme antivisătorul ocupă centrul scenei și că rivalul său visător e atunci împins în umbră. Ființei absorbite de edificarea imaginară a lumii sale i-a urmat o ființă cît se poate de diferită, ambițioasă, lacomă de certitudine. Nu pentru că aceste ambiții îl privesc personal. Ar fi greu de conceput speranțe mai dezinteresate. Nu la sine însuși, ci în exclusivitate la „viitorul științei" se gîndește acest nou Renan. El nu are decît un țel, acela de a păși pe calea adevărului. Un ton hotărît, vehement, autoritar, marchează primele sale cărți. Cel care le parcurge ajunge să conceapă un Bachelard devotat cu pasiune credințelor sale raționaliste, hotărît să determine metodele prin care acestea se cîștigă sau se pierd. Într-un cuvînt, Bachelard începe prin a se erija în reformator al științelor, cu intransigența unui Descartes. Desigur, gîndirea lui proprie nu se aseamănă cu nimic filosofiei carteziene. Însă în ea se manifestă de la început o intenție, cu o exigență de puritate care

te face să te gîndeşti neapărat la autorul *Discursului despre metodă* : intenţia de a cere de la spirit o ştiinţă fără îndoială nu perfectă — aceasta ar fi însemnat să ceară prea mult — însă, în orice caz, despuiată de ceea ce e echivoc în cunoaşterea obişnuită, chiar şi aceea a savanţilor. Dintr-un salt, gîndirea se îndreaptă spre o cunoaştere debarasată de falsele obiecte ce o mascau : „Gîndire anxioasă, gîndire în căutare de obiect“ [2], spune Bachelard despre a această gîndire pur ştiinţifică pe care o preconizează. În altă parte, definindu-şi propria căutare, el o numeşte „sarcină de prospectare obiectivă“ [3].

Într-adevăr, dacă există un prim elan, o dinamică iniţială care impulsionează gîndirea lui Bachelard, ea se află tocmai într-o orientare spre viitor, care e totodată o orientare spre obiect. Cercetătorul îşi continuă investigaţia nu în căutarea de sine însuşi, ci pentru descoperirea unui adevăr extern şi impersonal. Dar — ne-am putea întreba — despre ce obiect este vorba, de vreme ce, tocmai din grija de a nu-l corupe dinainte, conferindu-i o semnificaţie anticipată, savantul se fereşte să-i dea vreo definiţie. Ca să avansezi în cunoaşterea obiectului trebuie, lucru surprinzător, să te fereşti a-l cunoaşte, să te fereşti, în orice caz, de a-i realiza cea mai neînsemnată reprezentare recognoscibilă. Aceasta e exigenţa originară a gîndirii lui Bachelard. Pe de o parte, ea se angajează pe o cale care o îndepărtează de orice percepţie internă a înseşi activităţii sale ; căci ea e atît de total întoarsă spre obiect încît nu poate face altfel decît să se uite pe sine ca subiect ; dar, pe de altă parte, această obiectivitate absolută la care năzuieşte este o obiectivitate lipsită, dacă putem spune aşa, de însuşi obiectul care ar trebui să-i constituie centrul ; obiectivitate al cărei obiect se sustrage şi care e condamnată să rămînă perpetuu anonimă. „Gîndire în curs de obiectivare“ [4], aceasta e una dintre formulele pe care le întrebuinţează Bachelard pentru a

[2] *Le nouvel esprit scientifique*, p. 177.
[3] *L'activité rationaliste de la physique contemporaine*, p. 3.
[4] *Le nouvel esprit scientifique*, p. 177.

caracteriza un ideal de știință ale cărui exigențe sînt atît de stricte, încît, de îndată ce gînditorul pare a fi atins obiectul pe care îl căuta, trebuie să-l respingă, să-l denunțe, să scape printr-o fugă înainte necontenitei contaminări a realului de către imaginar. Campion al obiectivității pure, Bachelard se vede obligat să devină adversarul tuturor obiectivităților impure.

Gîndirea sa este dealtfel dintre acelea care iau avînt manifestîndu-se *contra*, spunînd *nu* lucrurilor pe care le respinge. Este o filosofie a lui *nu* :

> Spiritul științific trebuie să se formeze *contra* Naturii, *contra* a ceea ce sînt, în noi și în afara noastră, impulsul și învățămintele Naturii, *contra* îndemnului natural... [5]
>
> Se pare într-adevăr că, odată cu secolul al XX-lea, începe o gîndire științifică *contra* senzațiilor și că trebuie să se construiască o teorie a obiectivului *contra* obiectului. [6]
>
> De fapt, obiectivitatea științifică nu e posibilă — decît dacă ai *rupt*-o mai întîi cu obiectul imediat. [7]

Să nu ne lăsăm totuși înșelați ; a o rupe cu obiectul, a angaja împotriva lui o mișcare de desprindere și de luptă prin care gîndirea progresează pe calea obiectivării, nu înseamnă a o rupe cu ceea ce este obiectiv în obiect, ci dimpotrivă, a respinge ceea ce are el ascuns-subiectiv. Aici, a gîndi contra, a contrazice, înseamnă a te ridica în mod explicit împotriva unei obiectivități care, impregnîndu-se de subiectivitate, și-a pierdut natura cu adevărat obiectivă și, prin urmare, valoarea științifică.

Acest lucru iese în evidență ori trebuie să iasă în evidență din primele momente ale dobîndirii științei. A preda știința înseamnă a-l pune în gardă pe cel pe care îl educi împotriva explicațiilor facile, acelea în care se ascunde vreo imagine emanată de subiectivitate :

> Un educator va trebui să se gîndească întotdeauna să-l *detașeze pe observator de obiectul său,*

[5] *La formation de l'esprit scientifique*, p. 23.
[6] *Id.*, p. 250.
[7] *La psychanalyse du feu*, p. 9.

să-l apere pe elev împotriva masei de afectivitate ce se concentrează asupra anumitor fenomene prea repede simbolizate... [8]

Neîncetînd, aşadar, să se detaşeze de obiectele sale, să-şi epureze spiritul, să-l golească pentru ca în vreun moment nedeterminat al viitorului să vină să se instaleze în el obiectul nou pe care, încă de pe acum, trebuie să se ferească a-l imagina dinainte, gînditorul bachelardian se află într-o poziţie neobişnuită ; pe de o parte, el îşi interzice să-şi imagineze ceea ce, pe de altă parte, se străduieşte să gîndească. Totul începe la Bachelard cu acest decalaj între gîndirea depăşită şi gîndirea încă neposedată. Cunoaşterea ştiinţifică nu e niciodată ceva debîndit, ea e întotdeauna lucrul în urmărirea căruia se lansează gîndirea. Acolo, dincolo de momentul prezent, se află lucrul în căutarea căruia porneşte spiritul. Adevărata gîndire obiectivă nu cunoaşte obiectul pe care şi-l propune. Neştiind ce va găsi, ea se aseamănă acelei virtualităţi fără chip care e singura înfăţişare autentică de sine oferită de viitor. Dacă există deci în gîndirea bachelardiană un factor prim ce trebuie pus în evidenţă, el este absenţa oricărei fixaţii prealabile, ca şi cum actul cunoaşterii n-ar putea satisface exigenţele cele mai întemeiate ale ştiinţei decît dacă, departe de a se îndrepta asupra unui obiect aparent determinat de spirit, el ar încerca să ajungă, dincolo de orice obiect, într-o pură obiectivare a gîndirii.

Pe scurt, o interdicţie de a-ţi închipui obiectul pe care îl cauţi, în chiar clipa cînd, pe de altă parte, reduci orice activitate a spiritului la unica lui căutare. Şi o interdicţie nu mai puţin strictă de a deturna cît de cît această activitate de la obiectul în acelaşi timp exclusiv şi nereprezentabil pe care şi l-a fixat ca scop. Astfel că, la interdicţia de a da un nume obiectului de cercetare se mai adaugă aici ordinul categoric de a nu se ocupa de gîndirea cercetătorului. În ce priveşte obiectul de cercetare, treacă-meargă. Însă cine e oare acest cerce-

[8] *La formation de l'esprit scientifique*, p. 54.

tător ? Care îi sînt aspirațiile, care este mobilul gîndirii sale ? Cum se surprinde oare această gîndire și cum ajunge ea, în adîncul ei, la principiul motor al actului său, putere cognitivă care, realizîndu-se, își propune ca scop urmărirea unui obiect pe care îl ignoră ? Iată tot atîtea întrebări pe care savantul începe prin a nu și le pune, prin a-și interzice să și le pună. Pe scurt, se pare într-adevăr că gîndirea lui Bachelard debutează prin contrarul unui *Cogito* : ea refuză să se sprijine, înaintea faptului pe care îl gîndește, pe însăși ființa celui care gîndește. Înainte de afirmarea, pentru gînditor, a orientării obiective și intenționale a gîndirii sale, totul se petrece ca și cum nu ar exista nici gînditor, nici gîndire : „Cum să ai pretenția să surprinzi un eu simplu și despuiat, scrie atunci Bachelard, în afara acțiunii sale esențiale în cunoașterea obiectivă ?“ [9] Aceasta înseamnă a împinge obiectivismul fenomenologic pînă la consecințe care îi contrazic, poate, principiile.

Dar dacă nu e posibil (nici necesar) să „surprinzi un eu simplu și despuiat“ dincoace de momentul în care se angajează în domeniul „cunoașterii obiective“, nu există oare posibilitatea de a sesiza acest eu în clipa cînd, angajîndu-se în această acțiune, se surprinde pe sine în obiectul său ori, cel puțin, în mișcarea prin care pleacă în căutarea lui ? În ciuda rigorii cu care se străduiește să împiedice amestecul sentimentelor în dezvoltarea propriei gîndiri, spiritul lui Bachelard e cu mult prea viguros pentru a reuși să excludă din aceasta din urmă orice intruziune de sine : „A trăi și a retrăi clipa de obiectivitate, a fi mereu în starea născîndă a obiectivității“ [10], aceste frumoase vorbe, care sînt pentru savant o profesiune de credință și un program, nu încetează să introducă, prin chiar căldura accentului lor, într-un text destinat să propovăduiască cultul exclusiv al obiectului, un element contrar în raport cu ceea ce exprimă. E ușor de perceput aici o subiectivitate ce se exaltă pe sine

[9] *Le nouvel esprit scientifique*, p. 10.
[10] *La formation de l'esprit scientifique*, p. 248.

însăşi, iar aceasta tocmai prin actul prin care se consacră exaltării obiectivităţii. În primul moment al gîndirii, „în starea născîndă a obiectivării", nu există deci numai o activitate obiectivantă, există o stare născîndă a conştiinţei care se formează în însuşi actul obiectivării. Bachelard înţelege şi admite dealtfel acest fapt înglobîndu-l deschis în catolicitatea virilă a obiectivismului său, chiar cu riscul de a-i diminua puritatea sau forţa. Nu, nu există numai o gîndire ce se lasă absorbită de obiectele sale, există o gîndire care, pornind în căutarea lor, ajunge să-şi apară sieşi : conştiinţă de sine ce se dezvăluie în cursul sau la capătul cunoaşterii ştiinţifice, ca o răsplată, ca un prilej de bucurie, ca o garanţie, în sfîrşit, a justeţei actului care, fără să urmărească acest efect, ajunge la el ca la o cucerire suplimentară. Acţionînd, gîndirea devine conştientă de propria sa acţiune. A te îndrepta către obiect înseamnă a te îndrepta către tine însuţi ; iar această dublă descoperire a ta şi a adevărului extern se realizează într-un moment de luciditate în care spiritul se descoperă înălţat pînă la o culme :

> Orice om are în viaţa sa acea oră luminoasă — fie că provine din suferinţă sau din bucurie — ora în care îşi înţelege dintr-o dată propriul mesaj... Curajul intelectual înseamnă a păstra activă şi vie această *clipă a conştiinţei născînde*, a face din ea izvorul necontenit ţîşnitor al intuiţiei noastre... [11]

De „starea născîndă a obiectivării" este legată deci „clipa cunoaşterii". Una purcede din cealaltă. Una face corp comun cu cealaltă. De aceea, mişcarea prospectivă a gîndirii ştiinţifice nu e niciodată completă pentru Bachelard dacă nu se încheie cu ceea ce el numeşte „o conştientizare raţionalizată" [12]. „În ochii noştri, spune el, o ontogenie, din partea subiectului, trebuie să corespundă puterii obiectiv creatoare a culturii ştiinţifice." [13]

---

[11] *L'intuition de l'instant*, p. 9.
[12] *L'activité rationaliste de la physique contemporaine*, p. 3.
[13] *Id.*

Neobișnuită reapariție a subiectivității în punctul cel mai înalt al obiectivității ! Cînd ființa s-a desprins de imaginile sale cele mai familiare, de visele sale cele mai intime, de miile de moduri prin care eul său secret își face simțită influența în însăși inima gîndirii obiective, iată că în această lume greu de închipuit, care e aceea unde domnește acum o obiectivare fără obiect, reapare subiectul ca putere inventivă și conștientă de ipotezele sale. Tocmai la capătul unui drum care duce la obiectivitatea cea mai pură, ceea ce i se descoperă spiritului este tot o formă de subiectivitate :

> Aici, și nu în altă parte, ia naștere reveria anagogică, cea care se aventurează gîndind, cea care gîndește aventurîndu-se, cea care caută o iluminare a gîndirii prin gîndire, care găsește o intuiție subită în regiunile de dincolo de gîndirea instruită... [14]

Așadar, la extremitatea gîndirii științifice, atunci cînd s-a dezbrăcat de orice imagine, de orice urmă de afectivitate și de reverie, iată că, în mod paradoxal, se ivește în conștiința savantului o activitate visătoare, o „îngîndurare" *(pensivité)* care e contrarul și, cu toate acestea, pandantul acestei reverii a profunzimilor, al cărei explorator și subiect totodată va deveni Bachelard, printr-un soi de salt care-l va arunca de la un pol la altul al vieții spirituale. Astfel că, la extremele opuse, Bachelard descoperă și practică două reverii, o reverie a umbrei și un onirism în plină lumină.

III

Și totuși, dacă lăsăm la o parte contemplația obiectivă, dacă ajungem la experiența noastră intimă, iată că totul se schimbă și semnul obscur devine semn limpede, iată că experiența dinamicii intime

---

[14] *La philosophie du non*, p. 39.

trece pe primul loc, în timp ce experienţa mişcărilor noastre apare ca derivată şi secundară... [15]

Aceasta e, trasată dinainte cu o precizie ciudată de către cel care, cîţiva ani mai tîrziu, îi va realiza punct cu punct programul, marea schimbare prin care gîndirea bachelardiană, părăsind într-o zi „contemplaţia obiectivă", a trecut fără tranziţie la punctul în care în viaţa intelectuală era cel mai îndepărtat de ea, adică contemplaţia poetică.

S-ar fi putut concepe această schimbare sub forma unei degradări insensibile, a trecerii, treaptă cu treaptă, de la un rol la altul. Nimeni n-a arătat mai pertinent decît Bachelard cu ce înşelătoare uşurinţă se alterează inteligenţa luînd mii de nuanţe afective, pactizînd cu miile de forme secrete ale miturilor care o fac să se preschimbe pe nesimţite în contrarul său. Şi totuşi, ceea ce frapează la Bachelard este absenţa totală a compromisului. De-o parte există pentru el axa poeziei, de cealaltă, axa ştiinţei. „A visa visările şi a gîndi gîndurile, iată, fără îndoială, spune Bachelard, două discipline greu de echilibrat". Şi adaugă : „Acestea sînt disciplinele a două vieţi diferite. Cel mai bun lucru mi se pare atunci să le despart..." [16] Cu şi mai multă limpezime, într-un alt text, el afirmă : „Între concept şi imagine nu există sinteză" [17].

Din acel moment, e evident că pentru Bachelard trecerea de la o extremă la alta nu poate comporta grade. Dacă are loc o schimbare, ea nu se poate face decît dintr-o dată şi total. Cel ce era într-un univers se află transportat pe loc într-altul. Cel ce era în obiect se descoperă subiect. Potrivit frazei biblice, cel dintîi devine cel de pe urmă, cel de pe urmă devine cel dintîi. Rareori se găseşte la un scriitor exemplul unui fenomen atît de radical de *basculare*. Şi e şi mai rar să găseşti un astfel de exemplu la un filosof a cărui gîndire consta tocmai în a se asigura împotriva unei asemenea schimbări. Îţi

[15] *La dialectique de la durée*, p. 68.
[16] *La Poétique de la rêverie*, p. 68.
[17] *Id.*, p. 45.

vine în minte evoluția anumitor oameni politici. Cu repeziciunea de care are nevoie un orator, pornit din tribunele stîngii, ca să ajungă la tribunele dreptei, Bachelard, campion al gîndirii obiective, se dezvăluie dintr-o dată deghizat în reprezentant al gîndirii poetice, printr-o metamorfoză ce se aseamănă cu o scamatorie de neînțeles. Dar de unde vine această răsturnare de valori? Cum poate fi ea justificată? E vorba oare aici de o palinodie? Inteligența atît de limpede a savantului s-a lăsat oare tulburată de poezie? Antrenat de căutările sale într-o lume a cărei putere seducătoare i-o măsura mai bine decît oricine, a fost el oare învins în cele din urmă de glasul sirenelor?

Nimic n-ar fi mai fals. Ar fi în același timp o absurditate și o nedreptate să considerăm această ființă de două ori genială ca pe un vechi savant decăzut și căzut la rangul de poet. În oscilația care-l poartă pe Bachelard de la unul la celălalt dintre cei doi poli pe care îi frecventează, este cu neputință să remarcăm cel mai neînsemnat echivoc. Totul are loc aici în mod direct, sincer, în plină lumină. În sfîrșit, lucru ciudat, oricît de categorică se arată alternativa ce domină gîndirea bachelardiană, ea nu atrage deloc după sine o schimbare de drapel, nici abandonarea pozițiilor ocupate mai înainte. Devenind poet, Bachelard nu încetează să fie savant. El rămîne în același timp și unul și altul, iar aceasta, fără îndoială, nu printr-un act simultan al spiritului, ci printr-o mișcare de pendul care îl face să treacă ritmic de la una dintre cele două situații esențiale ale gîndirii sale, la cealaltă. Într-un cuvînt, după o perioadă de ezitare despre care va fi necesar să vorbim, această gîndire se descoperă nu *una* ci *dublă*, în stare să fie acest lucru, în stare să fie celălalt. A te schimba, înseamnă a alterna; iar a alterna înseamnă a pune stăpînire, la extrema opusă poziției ocupate mai înainte, pe o altă poziție, nu mai puțin fecundă, nu mai puțin generos apărată, însă nu atît de strictă încît cel care ajunge la ea să se creadă obligat, pentru a face acest lucru, să reducă cîtuși de puțin din vechile sale convingeri.

Într-un cuvînt, la Bachelard există un contrast absolut între două poziţii divergente, dar nici cea mai mică urmă de dialectică. Conflictul tezelor contrare nu are aici nicidecum ca efect ajungerea la o sinteză conciliatoare. El ar avea mai degrabă drept consecinţă de a accentua deosebirile şi de a face în aşa fel încît între cele două moduri antipodice ale gîndirii să nu existe nici cea mai mică şansă de compromis.

„Mi-am împărţit în două existenţa!" De cîte ori nu l-au auzit prietenii intimi ai lui Bachelard repetînd această frază! Aceste două părţi, această dualitate existenţială, trebuie concepute nu ca un mijloc de a înmulţi legăturile între punctele de vedere care diferă, ci dimpotrivă, ca o dublă existenţă, faţă de ale cărei principii divergente protagonistul rămîne mereu credincios, cu toate că fidelitatea implică aici ataşamentul faţă de opinii incompatibile. Pe scurt, pe Bachelard nu-l interesează deloc să împace lucruri de neîmpăcat. Dimpotrivă, ar fi vorba mai degrabă de a trage în sine însuşi, ca şi în sînul tuturor gîndurilor, o linie de demarcaţie riguros menţinută de un centru unic de control, pentru ca traseul ei să nu devină niciodată confuz. Nimic nu poate fi mai rău, în ochii lui Bachelard, decît ştergerea frontierelor mentale, căci ea are drept consecinţă imprecizia înaltelor noţiuni ale spiritului.

Totuşi, pe vremea cînd, tînăr savant îndrăgostit doar de adevărul ştiinţific, el n-a ajuns încă la dubla poziţie terminală sortită să devină poziţia sa, Bachelard îşi dă seama de riscul pe care şi-l ia aventurîndu-se de cealaltă parte a frontierei ce taie în două atît de limpede viaţa sa spirituală: risc de a se lăsa contaminat, de a fi înşelat de o activitate al cărei „izvor iniţial e impur"[18], cum spune el. Mai întîi, la el nu se manifestă nici o altă intenţie decît aceea de a merge să inspecteze, dacă putem spune astfel, pe loc, adică în forul său interior, pagubele provocate de subiectivitate. Ca un vameş zelos, care ar parcurge regiunile de frontieră ca să ia cunoş-

[18] *La psychanalyse du feu*, p. 9.

tință direct de infracțiunile ce se comit față de legile ce guvernează schimburile între teritorii vecine dar ostile, așa se aventurează Bachelard, nu fără un soi de oroare, în intimitatea eului său : îndemnîndu-se să surprindă pe viu acțiunea răufăcătoare a imaginației, însă recunoscînd totodată caracterul primejdios al acestei misiuni. Vorbind despre locurile în același timp perfid-familiare, și ciudat-respingătoare prin care înaintează, Bachelard le numește „zonă obiectivă impură în care se amestecă intuițiile personale și experiențele științifice“ [19]. Și, considerînd programul pe care vrea să-l îndeplinească : „În ce ne privește, scrie el, sarcina noastră nu e de a studia în prezent psihologia eului, ci de a urma greșelile curente ale gîndirii care caută obiectul“ [20]. Misiune tulburătoare, care constă nu în a practica binele, ci în a urma răul, pentru a-l denunța, fără îndoială, dar nu fără să-l fi experimentat în mod intim. Răul este înlocuirea, înlăuntrul tău, a căutării obiectului cu căutarea de sine : „Cînd ne întoarcem spre noi înșine, scrie autorul nostru, ne abatem de la adevăr. Cînd facem anumite experiențe intime, contrazicem în mod fatal experiența obiectivă“ [21].

Nu încape, așadar, nici o îndoială că, îndreptîndu-și privirile spre eu, explorînd, chiar și cu cele mai bune intenții, universul echivoc al existenței lăuntrice, Bachelard are sentimentul de a comite o acțiune periculoasă, chiar suspectă din punct de vedere intelectual, care îi poate pune în primejdie integritatea spiritului și seninătatea viziunii. A călca pe urmele răului nu înseamnă oare a adopta un demers care constă tocmai în *a te îndepărta de adevăr?* Denunțător al minciunii gîndirii subiective, Bachelard nu trebuie oare să înceapă, din această cauză, prin a verifica oarecum asupra lui însuși stricăciunile unei puteri de mistificare inerente, fără îndoială, propriei sale naturi, deoarece el îi descoperă, nu fără scandal, înlăuntrul său, izvorul viu ? El, care vrea

[19] *Id.*, p. 12.
[20] *La formation de l'esprit scientifique*, p. 98.
[21] *La psychanalyse du feu*, p. 16.

cu orice preţ să separe cele două tipuri antipodice ale gîndirii, iată că le găseşte, în adîncul lui, împreună, exact aşa cum falsul e amestecat cu adevărul. De unde voinţa sa de a rectifica, de a tria, de a înlătura părţile inutile, de a dezminţi. Întreaga viaţă a spiritului îi apare ca o activitate ambiguă, insidioasă şi subconştientă, pe care trebuie să o purifice cu orice preţ : „Iată scopul nostru : să vindecăm spiritul de euforiile sale, să-l smulgem din narcisismul pe care îl dă evidenţa primă“ [22]. A vindeca eul prin dezamorsarea reveriilor eului, a face să nu mai rămînă în spirit decît o gîndire desubiectivată, aceasta e terapeutica pe care Bachelard şi-o prescrie şi pe care o numeşte în mai multe rînduri o psihanaliză a cunoaşterii obiective :

> O psihanaliză a cunoaşterii obiective trebuie să alunge toate convingerile ştiinţifice care nu se formează în experienţa specific obiectivă. [23]
>
> O psihanaliză a cunoaşterii obiective trebuie deci să-şi dea silinţa să decoloreze, dacă nu să şteargă, aceste imagini naive. [24]
>
> Înainte de a se angaja într-o cunoaştere obiectivă oarecare, spiritul trebuie să fie psihanalizat. [25]
>
> Astfel, orice cultură ştiinţifică... trebuie să înceapă printr-un catharsis intelectual şi afectiv. [26]

Ca să-şi satisfacă idealul de cunoaştere obiectivă, ce cere deci Bachelard, dacă nu renunţarea, cum spune el, la *propria* sa intelectualitate ? Înţelegeţi prin aceasta renunţarea la ceea ce îi este „propriu“ intelectualităţii, la ceea ce este individual în ea şi conform spiritului însuşi al celui care se străduieşte în acest sens : „Fără această renunţare explicită, fără această despuiere a intuiţiei, fără această părăsire a imaginilor favorite, cercetarea obiectivă îşi pierde curînd nu numai fecunditatea, ci în-

---

[22] *Id.*, p. 15.
[23] *Id.*, p. 142.
[24] *La formation de l'esprit scientifique*, p. 78.
[25] *La philosophie du non*, p. 125.
[26] *La formation de l'esprit scientifique*, p. 18.

suși vectorul descoperirii“ [27]. Despuiere care, asemenea celei pe care o practică misticii, îl conduce pe raționalistul Bachelard la o veritabilă dezapropriere de sine. Ca să facă să coboare în sine un zeu care, în cazul de față, este cel al singurului adevăr rațional, Bachelard vrea ca spiritul să ajungă la o negație totală de sine care te duce cu gîndul la metamorfoza ființei într-un eu decolorat, desensibilizat, gol de orice tendință sau caracteristică personală, pe care o găsim la chietiștii de tipul Doamnei Guyon *. Fără îndoială, spre deosebire de ceea ce se petrece la aceștia din urmă, nu e vorba nicidecum la Bachelard de a reduce spiritul la o pasivitate esențială. Însă actul prin care gîndirea se preschimbă aici într-o energie mentală absolut impersonală nu implică o exigență mai puțin riguroasă și, poate, nici un ideal mai puțin înalt decît religia celui cucernic. În orice caz, la unul ca și la celălalt, ceea ce ne frapează este caracterul radical al catharsisului. În operele epistemologice ale lui Bachelard, de la *Eseul despre cunoașterea apropiată (Essai sur la connaissance approchée)* pînă la *Filosofia lui nu (La philosophie du non)*, nu există vreo frază în care acest scop să nu fie perceput : a reuși ca spiritul să se desprindă de ceea ce e afectiv și imaginativ în el, pentru a ajunge prin această ablațiune la perfecta limpezime a unei gîndiri psihanalizate și devenite astfel exclusiv obiectivă.

Ideal al lui Bachelard, ideal căruia, cu ajutorul a mii de enunțări, denunțări și dezaprobări, se străduiește necontenit să-i confere limpezimea cea mai tranșantă. Nimeni n-a reușit mai bine decît el să scindeze în două laturile opuse ale vieții mentale. Însă, realizînd această sciziune, făcînd distincție între cele două fețe ale sale,

---

[27] *Id.*, p. 248.

* *Chietism :* doctrină mistică propagată de teologul spaniol Miguel Molinos (1628—1696), conform căreia perfecțiunea vieții creștine ar consta în starea de uniune calmă cu divinitatea, în contemplația pasivă, indiferentă față de practicile rituale. Doamna Guyon (1648—1717) a contribuit la răspîndirea chietismului, influențînd și pe unii scriitori francezi ca Fénelon (N. T.).

iată că Bachelard obține un rezultat neprevăzut. A psihanaliza viața obiectivă înseamnă și a psihanaliza viața subiectivă. N-o poți purifica pe una fără a o purifica pe cealaltă. La fel cu o substanță mixtă alcătuită din două elemente pe care analiza le separă, viața gînditorului se descompune dintr-o dată în două forme de activitate de însemnătate egală, cărora operația purificatoare, separîndu-le, le-a îngăduit să se desprindă și să se dezvolte în autonomia lor. Nu există numai o gîndire obiectivă purificată de subiectivitatea care o tulbură, există și — iar acest efect este la Bachelard involuntar, imprevizibil, dar și mai fecund decît precedentul — o gîndire subiectivă care apare în toată splendoarea sa în clipa în care e scutită de răspunderile și datoriile obiectivării științifice.

În felul acesta, Bachelard, voind, ca și părinții lui Degețel, să-și piardă copiii gîndirii în codru, i-a văzut întorcîndu-se încărcați de bogății și presărîndu-și spusele cu surprinzătoare revelații.

IV

Vorbind despre un anume text de Edgar Alan Poe, comentat odinioară de el pe vremea cînd, așa cum o spune, se simțea un „suflet pozitiv", Bachelard mărturisește insuficiența comentariului scris atunci și adaugă: „De atunci am înțeles că dacă o pagină oarecare nu ar avea nici un adevăr *obiectiv* ea ar avea cel puțin un sens *subiectiv*" [28].

Mărturisirea conținută în aceste remarci ne poate ajuta să evaluăm drumul parcurs. Bachelard nu se mai mulțumește să respingă o anume reprezentare a lumii, declarînd-o eronată din punct de vedere științific. Cînd acest lucru a fost spus, mai rămîne ceva de spus, iar acest ceva se referă la o anumită rămășiță de subiectivitate care, atunci cînd obiectivitatea aparentă a textului

[28] *L'eau et les rêves*, p. 85.

în cauză s-a risipit, subzistă în gîndire tot așa cum o anumită substanță chimică subzistă în eprubetă, atunci cînd corpul cu care era asociată a fost separat de ea. E deci adevărat, recunoaște Bachelard, că dacă se elimină din orice fenomen mental aparența de obiectivitate oferită contemplatorului, rămîne un substrat de subiectivitate. Acest fapt îi absoarbe acum atenția : nu o obiectivitate integrală, ce nu se descoperă spiritului decît atunci cînd orice urmă de subiectivitate a dispărut din ea ; ci, dimpotrivă, o viață lăuntrică a cărei semnificație nu poate fi înțeleasă decît atunci cînd spiritul, suspendînd sau abandonînd căutarea adevărului obiectiv, contemplă realitatea subiectivă în ea însăși, în simplitatea ei substanțială și în unitatea ei.

Poate că se cuvine chiar, pentru a o surprinde în mod mai intim, să ne întoarcem înapoi, în trecutul ființei, dincoace de orice obiectivitate actuală și consecvențială. Căci uneori principiul subiectiv originar, începînd cu care, mai apoi, cutare imagine sau cutare mit iese la suprafață în obectivitate, rezidă în vreun punct anterior al experienței, într-o anume profunzime generatoare. Astfel, constată Bachelard, „ca să-l citești pe Boehme trebuie *să te plasezi la originea subiectivă* a metaforelor, *înaintea* cuvîntului obiectiv“ [29].

Pe scurt, ceea ce caută Bachelard în prezent este tocmai contrarul a ceea ce, într-o altă perioadă sau într-un alt compartiment al existenței sale, își propusese drept regulă de căutare ; căci ceea ce are acum întîietate nu mai este obiectivitatea, ci subiectivitatea. Bachelard își pune în gardă cititorul împotriva pericolelor obiectivării într-o serie întreagă de texte.

> A descrie *în mod obiectiv* o reverie înseamnă deja a o diminua și întrerupe [30].
>
> E un nonsens să pretinzi studierea *obiectivă* a imaginației... [31]

---

[29] *L'air et les songes*, p. 138.
[30] *La poétique de l'espace*, p. 143.
[31] *La poétique de la rêverie*, p. 46.

Trebuie să ne desprindem de interesele descrierii *obiective*, dacă vrem să urmărim în independența lor toate activitățile *subiectului* imaginant [32].

Răsturnarea e completă. Înseamnă oare totuși aceasta a spune că în lumea realităților subiective trebuie să tinteşti la o subiectivitate fără amestec, așa cum în lumea cunoașterii științifice aceasta trebuie curățită de toate elementele subiective ? Am fi ispitiți s-o credem. Ce ar însemna însă o subiectivare fără amestec ? Lumea subiectului poate exista oare fără obiect ? Ar fi oare cu putință de conceput o gîndire care, ca să se gîndească și să se reprezinte, nu ar avea nevoie de imagini ?

E ceea ce Bachelard nu crede. Nu există pentru el decît subiectivitate revelată, susținută, ilustrată de o lume de realități eidetice elementare. Datorită obiectelor și, în obiecte, substanțelor, există o revelație a subiectului :

> Visînd la virtutea secretă a substanțelor, visăm la ființa noastră [33].
>
> Orice substanță intim visată ne readuce la intimitatea noastră inconștientă [34].
>
> Obiectele de pe pămînt ne redau ecoul promisiunii noastre de energie [35].

La fel, reveria în fața focului e revelatoare pentru ființa celui care visează. Spre deosebire de visul celui care doarme, „ea e întotdeauna mai mult sau mai puțin centrată asupra unui obiect“ [36].

Obiect sesizat, transpus și subiectivat de gîndirea visătoare, obiect care, fără să-și piardă nimic din materialitate și din influxul său asupra vieții sensibile, se dezbracă de localizările sale externe pentru a deveni o imagine în care se recunoaște și se contemplă spiritul. Spre deosebire de obiectele din exterior, imaginea oferă o înfățișare deschisă, familiară, domestică aproape, asigu-

---

[32] *La terre et les rêveries de la volonté*, p. 290.
[33] *La terre et les rêveries du repos*, p. 51.
[34] *La terre et les rêveries de la volonté*, p. 333.
[35] *Id.*, p. 9.
[36] *La psychanalyse du feu*, p. 36.

rînd subiectul că e gata să lege cu el raporturi pe care reveria le va face inepuizabile. Nu mai sîntem aici într-o lume în care opoziția dintre obiect și subiect este legea primă și inviolabilă. Sau mai degrabă, pe cînd în universul cunoașterii științifice, nimic subiectiv nemaifiind tolerat, obiectul e în cele din urmă obligat să se gîndească pe sine însuși în anonimat și singurătate, în lumea reveriei subiectul nu apare nici o clipă izolat și satisfăcut de a trăi închis în sine, ci, dimpotrivă, el trebuie să se înconjoare de o mulțime de obiecte visate, în care să se regăsească și să se odihnească.

Această unire a subiectului și a obiectului se percepe în anumite imagini privilegiate.

De exemplu, în imaginea păsării cîntate de poet :

> Un obiect poetic pur va trebui să absoarbă în același timp întreg subiectul și întreg obiectul. Ciocîrlia pură a lui Shelley, cu al său *unbodied joy* *, este o sumă a bucuriei subiectului și a bucuriei lumii [37].

sau în cerul albastru al poeziei éluardiene :

> În fața cerului albastru, de un albastru foarte blînd, decolorat, în fața cerului purificat de reveria éluardiană, vom avea șansa de a surprinde, în stare născîndă, în dinamica prestigioasă a stării născînde, subiectul și obiectul — împreună ; [38]

sau de asemenea, în această imagine a lacului, care, și mai mult decît cerul auriu, sugerează o lume în care subiectul și obiectul au încetat să fie în opoziție și se mulțumesc, pașnic, să trăiască împreună :

> Lacul, eleșteul sînt aici. Ele au un privilegiu de prezență. Visătorul este puțin cîte puțin în această prezență. În această prezență, eul visătorului nu mai cunoaște opoziție. Nu mai există nimic *contra* lui. Universul a pierdut toate funcțiunile lui *contra*. Sufletul e pretutindeni la el acasă într-un univers

---

* bucurie neîntrupată (N.T.).

[38] *Id.*, p. 194.

care se odihnește pe eleșteu, apa care doarme integrează orice lucru, universul și visătorul său [39].

În prezența unor asemenea texte, ceea ce ne miră nu este numai incredibila schimbare a unei gîndiri care, după ce s-a acordat atît de multă vreme în obiectivitatea cea mai abstractă, se lasă în prezent scăldată într-o ambianță de destindere, de armonie și de fericire ; este de asemenea — și îndeosebi — faptul că schimbării substanței intelectuale îi corespunde o alterare echivalentă în limbaj. Totul se petrece ca și cum, trecînd peste invizibila graniță despre care s-a vorbit mai sus și care îi desparte viața mentală, dintr-o dată omul cu vorba greoaie, cu grele vocabule un pic pedante, care era uneori Bachelard, s-ar vedea vizitat ca apostolii de limbile de foc și ar deveni un scriitor inspirat și de mare ținută, al cărui verb, ca să descrie unirea dintre subiect și obiect, ia în mod spontan toate inflexiunile tandreței, ale profunzimii și forței. Dar nu e suficient să spunem acest lucru. Însoțirea dintre limbaj și gîndire are aici o asemenea putere de rezonanță încît nu poți face altfel decît să te gîndești la lungul șir de texte romantice în care extazul naturist oferă aceeași uniune : texte de Gide, de Flaubert, de Maurice de Guérin, de Senancour, texte mai ales de Rousseau, primul ca dată și ca mărime dintre cei la care mișcarea încetinită dar perceptibilă a vieții lucrurilor și murmurul cuvîntului par, pentru o clipă vrăjită, că ar curge la unison. S-ar zice că tocmai în momentul în care se șterge antica distincție între o gîndire și ceea ce gîndește ea, încetează în același timp și obstacolul obișnuit pe care cuvintele îl prezintă, astfel încît elocuțiunea devine facilă pentru că spiritul se mișcă acum într-o lume în care materia nu-i mai rezistă. De unde elanul cu care se răspîndește, în această materie atît de minunat penetrabilă și exprimabilă, o gîndire care, în bucuria cuvîntului, „va gîndi materia, va visa materia, va trăi în materie sau — ceea ce înseamnă același lucru — va materializa imaginarul“ [40].

[39] *La poétique de la rêverie*, p. 169.
[40] *L'air et les songes*, p. 14.

Uneori apropierea de obiect ajunge la un asemenea grad de complementaritate fuzionantă încît în prezența unei atît de fericite colaborări de forțe ești incapabil să spui dacă una sau cealaltă și-a păstrat cea mai neînsemnată autonomie :

> A trăi intim avîntul vegetal înseamnă a simți în întreg universul aceeași forță arborescentă, înseamnă a forma în tine o conștiință de hamadriadă * imperioasă care totalizează voința de putere vegetală a unei lumi infinite [41].

„A trăi intim avîntul vegetal", „a forma în tine o conștiință de hamadriadă", „a trăi în materie" — tot atîtea expresii care marchează, desigur, la Bachelard, un progres al spiritului în direcția obiectului, dar și mai mult — și ca și cum ar trece dincolo de obiect — o participare din ce în ce mai intimă la viața materiei, o identificare progresivă a celor două naturi și afundarea finală a eului într-o substanță universală cu care se confundă.

Lentă alunecare a gîndirii pe panta ei, spre capătul pe care și-l fixează, căci există o „pantă a reveriei" la Bachelard ca și la Hugo ; scurgere de sine în lucruri sau în imaginea lucrurilor, astfel încît, dacă lucrurile nu opun nici o rezistență mișcării de pătrundere schițată de gîndire, tot așa, gîndirea nu opune nici o rezistență acestei scurgeri a ei în inima obiectului. Și, într-un anumit sens, aceasta este o reușită admirabilă a lui Bachelard. Penetrabilității infinite a lucrurilor îi corespunde maleabilitatea infinită a spiritului. Gîndire ce se contopește atît de bine cu obiectul către care se deplasează încît riscă să dispară ca gîndire, să se scufunde în materie ca parte componentă a acesteia.

De aceea, de multe ori, citindu-l pe Bachelard, în ciuda imensului optimism care îl însuflețește, ai sentimentul de neliniște al unei ființe aflate la marginea pră-

---

[41] *Id.*, p. 254.

* Nimfă a pădurilor, despre care se credea că locuiește într-un copac, cu care se identifica, născîndu-se și murind odată cu el (N.T.).

pastiei : gata să se arunce şi să se piardă în ea, ca într-unul din acele acte de sinucidere în care este vorba mai puţin să te omori decît să te uneşti cu o lume elementară în care visezi să te laşi integrat fără să mai rămînă din tine nici o urmă. Întoarcere la indeterminare, imergenţă în omogenitatea unei *materia prima*, aceasta este ispita lui Bachelard. Este în fond tentaţia inconştientului, dorinţa, cum spune Amiel, de a te reimplica, dincoace de orice diferenţiere, de orice memorie şi de orice conştiinţă, într-o obscuritate iniţială, poate străbătută de vise. Şi totuşi aceasta e o lume căreia Bachelard, în ciuda atracţiei pe care o exercită asupra lui, îi întoarce spatele, căci e o lume în care nu dăinuie nimic conştient. Spre deosebire de alţi mari exploratori ai vieţii onirice, ca Novalis, Schubert, Carus, Nerval şi istoricul lor, Albert Béguin, Bachelard priveşte cu neîncredere lumea nocturnă a celui adormit şi, în cele din urmă, chiar cu unele reţineri foarte explicite. S-ar părea că, după ce a fost pe punctul să cedeze atracţiei unei lumi în care îţi pierzi pămîntul de sub picioare, în care îţi pierzi conştiinţa, în care devii lucrul pe care ţi-l închipui, Bachelard a înţeles că, în acest univers, cea care triumfă încă o dată este o formă de obiectivitate exclusivă şi că ea triumfă prin eliminarea sau înecarea principiului subiectivităţii : „Subiectul îşi pierde aici fiinţa, sînt nişte vise fără subiect", spune Bachelard despre lumea onirică a celui care doarme. Iar în altă parte se arată şi mai explicit : „Visătorul din timpul nopţii nu poate enunţa un *Cogito* [42]... Visul nocturn nu ne ajută să formulăm nici măcar un *Non cogito*" [43].

V

Dacă nu există un *Cogito* al visului, există cel puţin un *cogito* al reveriei. Aroganţa dintîi a spiritului care exclude din sfera sa orice subiectivitate, apoi hăituirea

[42] *La poétique de la rêverie*, p. 20.
[43] *Id.*, p. 128.

subiectului, persecuția eului sub toate formele sale, răsturnarea de perspectivă care așează în centrul unei lumi inaccesibile gîndirii științifice o subiectivitate suverană, în sfîrșit recunoașterea vieții spirituale sub înfățișările unui subiect unit cu obiectele sale, — totul ajunge în gîndirea lui Bachelard la o surprindere a eului de către eu, adică la un autentic *cogito*. Bineînțeles, nu se poate imagina un *cogito* mai deosebit de al lui Descartes. Din aroganță ori din intoleranță nu mai subzistă aici nici cea mai mică urmă. Departe sînt vremurile în care Bachelard visa o conștiință obiectivă abolind în ea ultimele vestigii ale gîndirii personale. Nimic, de asemenea, care să semene mai puțin cu acea teribilă exigență carteziană de solitudine intelectuală, ce face ca, după înlăturarea oricărei credințe, îndoiala hiperbolică să lase să subziste doar o gîndire dezgolită, care nu se vede în ea decît pe sine, cît vezi cu ochii. Să ne închipuim, dimpotrivă, un *cogito* puțin exigent, sociabil și venit cu întîrziere deoarece autorul său n-a reușit să-l experimenteze deplin decît în amurgul vieții, după multe rătăciri și în urma acelor deziluzii inevitabile al căror efect asupra naturilor raționale este că le îndeamnă să se mulțumească cu puțin de acum înainte. Aceasta e conștiința de sine pe care Bachelard o instalează într-un tîrziu în inima scumpelor sale imagini. O conștiință care nu e un principiu solitar de cunoaștere obiectivă, ori o lumină mistuitoare, ori o putere autoritară exercitînd asupra lumii sale o dominație fără nuanță. Ci o conștiință modestă, fără mari pretenții, mulțumită să trăiască în societatea imaginilor sale și adunîndu-le în jurul ei ca pe o trupă de comeseni ; pe scurt, puțin interesată să continue împotriva obiectelor eternul război al subiectului, dar satisfăcută, din contră, să întrețină cu ele excelente relații de vecinătate, de care profită, dealtfel, cea dintîi :

> *Cogito*-ul difuz al visătorului de reverie *(rêveur de rêverie)* primește de la obiectele reveriei sale o liniștită conformare a existenței sale. [44]

[44] *Id.*, p. 143.

Astfel, statornicit în confirmarea intimă a existenței sale, însă printr-un sentiment de o intensitate atît de slabă totuși, încît conștiința de a exista abia se ivește în el din nonexistență, *cogito*-ul bachelardian seamănă mai degrabă cu *cogito*-ul unui Rousseau decît cu al lui Descartes. Experiența sensibilă cea mai firavă îi este de ajuns, ca și cum între lumea externă și el însuși n-ar fi nevoie decît de un minimum de raporturi pentru ca spiritul să se poată deplasa de la senzația primă la sentimentul propriu-zis al existenței. În sfîrșit, încetînd orice stare de tensiune, sufletul se reculege, gustînd dintr-un univers în care întîlnește pretutindeni aceeași transparență, senina siguranță a prezenței sale interne, căreia nici un obiect din afară nu vine să i se opună ; „conștientizare fără tensiune, într-un *cogito* facil, dînd certitudini de existență prilejuite de o imagine care place...“ [45].

Nu există sentiment mai emoționant la Bachelard decît acest umil sentiment al existenței, încercat în reverie, ca și cum ceea ce ar conta ar fi găsirea unui punct de conștiință situat undeva la jumătatea drumului dintre inconștiența nocturnă și conștiința în plină lumină. Conștiință care are tocmai suficientă limpezime pentru a ieși din nonconștiință, conștiință a celei mai mărunte existențe posibile — iată starea pe care o caută și descrie cu precădere Bachelard visătorul : „Stări care sînt din punct de vedere ontologic dedesubtul ființei și deasupra neantului. În aceste stări se atenuează contradicția dintre ființă și neființă. O minus-ființă își măsoară puterile cu ființa“ [46].

Pe de o parte deci, actul prim al conștiinței rămîne, pentru Bachelard, un vecin apropiat al inconștienței, fără să-și piardă, pe de alta, calitatea de conștiință. Aceasta este starea de reverie, pentru că ea nu are caracterul în întregime negativ al eului fără conștiință și fără subiect care este eul visătorului din somnul nocturn, nici caracterul tranșant pozitiv al conștiinței diurne, care se separă,

[45] *Id.*, p. 150.
[46] *Id.*, p. 95.

pentru a se gîndi, de tot ceea ce gîndește. S-ar putea crede că motivul acestei preferințe acordate de Bachelard ține de faptul că, spre deosebire de conștiința limpede, conștiința confuză păstrează contactul cu lumea și nu izolează eul. Dar calitatea proprie reveriei, cel puțin a unei anumite reverii, aceea în care ființa se absoarbe cel mai deplin, este tocmai de a acumula între obiecte și eu o zonă de obscuritate din ce în ce mai densă, astfel încît sufletul visător tinde în cele din urmă să piardă pe jumătate conștiința a ceea ce gîndește, fără să înceteze totuși să gîndească și să *se* gîndească. Atunci, ceea ce se trezește sau se mișcă în ea este o gîndire aproape în stare pură : gîndire continuînd să imagineze, însă eliberată de imaginile sale, care se îndepărtează de ea în umbră, ca tot atîția martori muți. Pentru ca o asemenea surprindere de sine să devină posibilă, trebuie într-adevăr ca gîndirea să continue să-și exercite puterea imaginantă, fără ca imaginile care sînt rezultatul activității sale să rămînă totuși în cîmpul său de viziune : „conștiință a infra-eului, zice Bachelard, soi de *cogito* al subteranei, al unui subsol din noi, fundul a ceea ce e fără fund. În această adîncime vin să se piardă imaginile pe care le-am strîns laolaltă“ [47].

Tot în această adîncime vin ele să se formeze din nou. Cînd spiritul se retrage, așadar, dincoace de imaginile pe care le zămislește de obicei, el intră într-o zonă de pace lăuntrică, „reverie a repaosului“, în care mai veghează încă principiul acțiunilor și al închipuirilor sale. Totuși, conștiința se simplifică aprofundîndu-se, iar această simplificare, nu impusă din exterior, ca îndoiala hiperbolică a lui Descartes, ci mai efectivă, spune Bachelard, căci „are în sine panta însăși a reveriei“, „permite să cobori la minimul ființei imaginante, adică la *minimum minimorum* al ființei gînditoare“ [48].

Cogito care „iese din umbră, care păstrează o margine de umbră, care este poate *cogito*-ul unei umbre“ [49].

[47] ***La terre et les rêveries du repos***, p. 260.
[48] ***La poétique de la rêverie***, p. 108.
[49] *Id.*, p. 108.

O conştiinţă infinit de firavă, îndreptată asupra unei fiinţe a cărei substanţă este, la rîndul ei, infinit de firavă — acesta este punctul extrem de recesiune al gîndirii bachelardiene. E greu să concepi gîndirea adîncindu-se mai departe şi mai jos, în regiuni rezervate de obicei numai inconştientului. Însă nu e mai puţin adevărat că acest *cogito* minim, acest *cogito* al umbrei, tocmai pentru că este *cogito*, act de conştiinţă, iese şi se desprinde din umbră aşa cum însuşi Bachelard lasă să se înţeleagă în citatul precedent. „Reverie a voinţei", care urmează reveriei repaosului. Reveria ce se deschide spre o aurora, căci orice act de conştientizare se aseamănă cu o trezire. În lumina regăsită a zilei se descoperă o lume ale cărei frontiere se vor extinde în mod progresiv, pe măsură ce conştiinţa se va întări luminîndu-se.

Acest dublu aspect caracterizează conştiinţa bachelardiană. Ea se scufundă într-un adînc de apă adormită; iese din ea şi îi ia în stăpînire suprafeţele:

> Imaginea ne trezeşte din amorţeala noastră iar trezirea ni se anunţă într-un *Cogito*... Reveria adună existenţă în jurul visătorului ei. Ea îi dă iluzia că este mai mult decît este. Astfel, pe această minus-existenţă care este starea destinsă în care se formează reveria, se desenează un relief — un relief pe care poetul va şti să-l dilate pînă la o plus-existenţă [50].

Destinderea cedează, aşadar, locul „trezirii la existenţă" [51]. Sub acţiunile imaginilor, reveria se pune în mişcare, devine mai conştient activă şi cuprinde o mulţime de obiecte pe care în mod provizoriu le părăsise. Aceasta, pentru că, spune Bachelard, există două direcţii ale conştiinţei. Există „un *cogito* al ieşirii", aşa cum există „un *cogito* al fiinţei retrase în sine" [52].

---

[50] Id., pp. 130—131.
[51] *La flamme d'une chandelle*, p. 8.
[52] *La poétique de l'espace*, p. 132.

Cogito al ieșirii, orientat înspre afară, către noutatea lucrurilor și imprevizibilitatea viitorului : „Poetul aerian cunoaște un fel de absolut matinal“ [53].

Uneori, pare-se, experiența trezirii se manifestă la Bachelard sub forma nu a prospețimii rimbaldiene a ființei și a lumii, ci, ca la Proust, a reînvierii timpului revolut. Bachelard se descrie și el ca fiind afectat de anumite fenomene de memorie involuntară :

> Dacă ar trebui să retrăiesc pe cont propriu mitul filosofic al statuii lui Condillac care găsește întîiul univers și întîia conștiință în mirosuri, în loc să spun ca ea : „Sînt miros de trandafir“, ar trebui să spun : „sînt mai întîi miros de mentă, miros al mentei de apă“. Căci *existența este înainte de toate o trezire*, și ea se trezește cu conștiința unei impresii extraordinare [54].

Menta de apă are deci aceeași putere ca și madlena. Ea restituie timpul pierdut, redă sufletului parfumul trecutului. Dar mai este oare vorba într-adevăr de trecut, moment odată trăit și consemnat apoi la data lui în memorie ? Trecutul bachelardian, acest timp redat vieții, este mai puțin epoca anume în care cutare copil respira odinioară mirosul de mentă, cît oricare moment al existenței, cu începere de la care imaginea odoriferantă, păstrînd asupra spiritului aceeași putere de incitare, îi insuflă din nou dorința de a face timpul să pornească iarăși și să zămislească viitorul. Puține trăsături ne fac să simțim atît de limpede orientarea prospectivă, atît de puternică la Bachelard. Chiar și din trecut, el face viitor.

De unde, la el, o dragoste cu totul aparte față de copilărie, care nu e deloc un cult al nevinovăției, nostalgie a unei vîrste de aur, dorință de a se transporta din nou, în gînd, într-un timp mai puțin îndepărtat decît al nos-

---

[53] *L'air et les songes*, p. 192.
[54] *L'eau et les rêves*, p. 10.

tru de „cerul dinainte unde-i frumseţea-n floare“ *, ci doar voinţa de a se reîntoarce la izvorul de energie, de a reîncepe, înnoit, actul de a trăi.

Dacă Bachelard se regăseşte cu plăcere copil, dacă în vorbele ca şi în reveriile sale el revine cu precădere la un anumit tezaur de imagini, mîndrie a posesiunilor sale domestice, este fără îndoială, întîi de toate, pentru că, spre deosebire de Proust, aceste imagini îi sînt imediat accesibile ; dar e şi mai mult pentru că prezenţei lor necontenit reînnoite i se asociază mişcarea spiritului care le-a perceput pentru întîia oară. Nimeni nu e mai susceptibil decît Bachelard de a reface în mod spontan, la vîrsta maturităţii şi chiar la bătrîneţe, primul *cogito* al conştiinţei juvenile : *cogito*-ul unei fiinţe care, aruncînd o privire nouă asupra unei lumi noi, scoate din însuşi sentimentul acestei noutăţi o percepţie de sine de neuitat. De exemplu, faptul de a descoperi un cuib de pasăre [55] înseamnă a ne descoperi pe noi înşine, miraţi, fremătători, plini de un mare sentiment de admiraţie în faţa acelui lucru secret care, din motive ce ne rămîn obscure, pare a ne atinge personal. Astfel, spune Bachelard, datorită unui anume obiect sau mai degrabă imaginii sale pe care o ducem cu noi şi a cărei valoare simbolică nu încetează să-şi exercite asupra noastră, peste ani, eficienţa, sîntem nişte fiinţe care „realizăm mirarea de a fi“ [56]. Cel care e cuprins de mirare este „pur şi simplu subiect al verbului a se minuna“ [57]. Mirarea îl cheamă cu adevărat la existenţă. Mirare netragică, profund diferită de stupoarea amestecată cu spaimă care e cel dintîi sentiment încercat de fiinţa pascaliană sau hugoliană. Pentru Bachelard, cel care se miră se minunează ; şi nu există minunare fără un sentiment corespunzător de fericire.

---

* „le ciel antérieur où fleurit la Beauté“ — vers din poezia lui Mallarmé *Les Fenêtres (Ferestrele)*, din ciclul *Du Parnasse contemporain (Din Parnasul contemporan)* — N.T.

[55] *La poétique de l'espace*, p. 95.

[56] *Id.*, p. 100.

[57] *Id.*, p. 109.

De la a te mira la a te simți fericit nu e decît un pas. Toate plăcerile imaginației au drept cauză niște obiecte care ne trimit la încîntarea originară încercată de noi atunci cînd ne simțim existînd. A exista înseamnă a te simți că exiști ; a găsi acest sentiment legat de un lucru care îl întrupează, iată ce reușește să facă ființa bachelardiană, din primul moment, cu o naivitate incomparabilă. Uneori imaginea laptelui e cea care se înfățișează în gîndirea sa sub forma unui clar de lună în care te scalzi ca „într-o fericire atît de fizică și atît de sigură, încît îți aduce aminte de cea mai veche tihnă *(bien-être)*, de hrana cea mai dulce“ [58]. Alteori, semnul primitiv al tihnei este, închis asupra lui însuși și a ființei ce sălășluiește în el, „sînul“ casei ; repetînd astfel în conștiința adultului sentimentul prenatal al existenței, „în care ființarea este a ființa-bine, sau ființa umană este așezată într-o bine-ființare, în bună-starea asociată la obîrșia ființei“ [59].

Ba chiar, pentru a fi fericită, ființa bachelardiană nu are nici măcar nevoie, ca personajul lui Proust, să descopere pe un balcon, cînd se trezește, o pată de soare. Îi e de ajuns să simtă tandra intimitate a căldurii trupești. „Dulcea căldură se află la obîrșia conștiinței fericirii“. Există o „conștiință profundă a fericirii calorifice“ [60].

A simți căldura ușoară a unui corp, ocrotirea unei case, învăluirea clarului de lună, înseamnă a aluneca într-o serie de vise înfrumusețate de complexe ce nu au nici urîțenia, nici caracterul chinuit sau ascuns al complexelor freudiene. Iată complexul lui Iona [61], sentiment al unui univers închis, în centrul căruia se experimentează o intimitate absolută, iată complexul lui Novalis [62], în care, la contactul cu o piele fină, se trezește satisfacția generată la un copil de primele manifestări ale simțului termic. Fericirea bachelardiană, o fericire indicibil

---

[58] *L'eau et les rêves*, p. 163.
[59] *La poétique de l'espace*, p. 26.
[60] *La psychanalyse du feu*, p. 84.
[61] *La terre et les rêveries du repos*, 150.
[62] *La psychanalyse du feu*, p. 63.

concretă, legată de la începutul existenței de anumite senzații care devin simbolul ei, fericirea este primul, ca dată, dintre sentimente. Reveria îl restituie așa cum se dezvolta ; cel puțin reveria pozitivă, cea care-l conduce pe visător la sentimentul inițial pe care l-a avut despre sine-însuși ; căci „în bucurie și nu în suferință și-a găsit omul spiritul său“ [63]. Surprindere de sine, surprindere a unei lumi, pe care același sentiment le unifică și satisface. „Visătorul este o dublă conștiință a tihnei sale și a lumii fericite. *Cogito*-ul său nu e împărțit în dialectica subiectului și a obiectului“ [64].

Reverie a repaosului, desfășurîndu-se oarecum în calmul plenitudinii sale, reverie a voinței care este și ea o reverie fericită, dar de o fericire dinamică, nerăbdătoare să se răspîndească. Așa e, de pildă, după spusele acestui mare laborios care e Bachelard, fericirea simțită la îndeplinirea bine ritmată a muncii, cînd ființa întreagă este în sărbătoare. Pentru că, în această sărbătoare, „ființa primitivă își găsește conștiința de sine, care e întîi de toate încrederea în sine“ [65].

Încredere în sine, dar și încredere într-o lume care împărtășește cu eul privilegiul de a fi fericită. Și cum ar putea fi altfel, de vreme ce această lume e o lume de imagini, adică de obiecte care nu au altă funcție decît aceea de a trimite înapoi la subiect emoțiile cu care el le impregnează ? Ele provin deci exact din aceeași natură afectivă. A trece de la tine la ele, de la subiect la obiecte, înseamnă a trezi, pretutindeni în afară, ecoul bucuriilor pe care le resimți înăuntru. De cîte ori, încă în *Confesiunile* sau *Reveriile* sale, a zugrăvit Rousseau un univers invadat și stăpînit fără rezistență de către gîndire ; iar această adecvare între înlăuntru și afară, între centru și periferie, era pentru el definiția însăși a fericirii. Era însă o fericire efemeră, iluzorie, după dispariția căreia urma durerea de a te simți în același timp

[63] *Id.*, p. 39.
[64] *La poétique de la rêverie*, p. 136.
[65] *La psychanalyse du feu*, p. 63.

respins și amenințat de o lume opacă, ce era chiar contrarul lumii visate. Dimpotrivă, pentru Bachelard, fericirea visată este tocmai o fericire ce se revarsă, se prelungește și durează. În universul său, ocluziunea, ca să spunem așa, opacitatea, densitatea nu dau niciodată lucrurilor o înfățișare amenințătoare sau nefericită. De aceea el e singurul gînditor al timpului nostru a cărui imaginație rămîne sincer optimistă. „Filosoful, scrie el, se scaldă într-un mediu fără obstacole, *în care nici o ființă nu spune nu*. El trăiește prin reveria sa într-o lume omogenă cu ființa sa" [66]. Lume în care nu există non-eu, în care tot ceea ce este spune *da* eului, în care *nu*-ul nu mai funcționează. Dacă în prima filosofie a lui Bachelard căutarea obiectului avea drept rezultat o „filosofie a lui nu", adică un refuz absolut, opus gîndiri subiective, dimpotrivă, în gîndirea sentimentală și mai tîrzie a autorului nostru se dezvoltă, cum spune Colette Audry, un act universal de consimțire, o filosofie a lui *da*. [67]

O lume avînd aceeași substanță ca și eul nu poate decît să fie în consens cu eul. Sau poate că ar fi mai exact să spunem : o lume la început neutră sau goală din punct de vedere afectiv își capătă plenitudinea de la valul de emoții pe care îl răspîndește eul. Așa cum atrage atenția Bachelard, nu poți umple decît ceea ce găsești mai întîi gol. Răspîndirea spiritului în imagini, în imaginile sale, nu e nimic altceva decît o umplere. Este trecerea de la gol la plin. [68]

Această trecere o putem distinge la nivelul cel mai scăzut, încă în visele noastre din timpul nopții. Acestea se situează, după cum știm, dincoace chiar de nivelul de conștiință. Nonprezența noastră față de ceea ce se săvîrșește atunci în noi, dispariția noastră dinaintea formelor anonime ale visurilor, fac dovada unui fel de neant inițial al ființei : „Visele absolute, spune Bachelard, ne scufundă în universul nimicului".

---

[66] *La poétique de la rêverie*, p. 166.

[67] „Notes sur la pensée de G. B.", *Rencontre*, nr. 18, august 1953, p. 44.

[68] *La dialectique de la durée*, p. 9.

Dar îndată după aceea adaugă : „Reînviem deîndată ce acest nimic se umple cu apă. Atunci dormim mai bine, salvaţi din drama ontologică. Scufundaţi în apele somnului bun, sîntem în echilibru existenţial cu un univers în pace“ [69].

Somnul bun şi, mai mult, reveria bună umplu deci golul tragic în care riscăm să fim înghiţiţi. Ele ne aduc o plenitudine. Căci reveria este tocmai opusul unui vid al spiritului. Nu e mai puţin adevărat totuşi că, pentru a ajunge la o plenificare a fiinţei, trebuie să porneşti de la o absenţă sau de la o neîmplinire, mai exact spus, de la o pauză în continuitatea vieţii. Existenţa nu e ceea ce se perpetuează, asemănătoare cu ea însăşi. Ea e ceea ce se iveşte, ceea ce ţîşneşte, ceea ce iese la suprafaţă din propria sa disponibilitate.

Se ştie cu ce frecvenţă şi cu ce ardoare se transformă reveria lui Bachelard într-un fel de operaţie creatoare. Odată ieşită din repaos unde, cum s-a putut vedea, nu-i displace să se destindă, gîndirii autorului nostru îi place, dacă se poate spune astfel, să-şi suflece mînecile şi să facă din visul său o „reverie operatoare“ [70], un vis de lucru. Astfel, în faţa răsăritului de soare, prima senzaţie a personajului bachelardian, ca şi a fiinţei nietzscheene, este o invitaţie la acţiune, „senzaţia intimă a voinţei“. Şi Bachelard îşi dezvoltă apoi ideea în aceşti termeni :„ Pentru imaginaţia dinamică, pentru imaginaţia ce umple de dinamism vederea cinematică a lumii, răsăritul de soare şi fiinţa matinală sînt în inducţie dinamică reciprocă“ [71].

Să vedem această inducţie dinamică, aşa cum se manifestă ea cel mai limpede, în cel care îi este subiect, într-un exemplu privilegiat, pe care Bachelard îl denumeşte „*cogito* plămăditor“ [72] sau „*cogito* al aluatului“ [73]. Pentru Sartre, aluatul face parte dintr-o psihologie a conştiinţei nefericite. Nefericită că e prinsă în cleiul

---

[69] *La poétique de la rêverie*, p. 125.
[70] *Id.*, p. 156.
[71] *L'air et les songes*, p. 179.
[72] *La terre et les rêveries de la volonté*, p. 79.
[73] *Id.*, p. 83.

materiei, că se simte devenind treptat materie împotmolindu-se într-un element care nu numai că îl va înghiți, ci îl va nimici. Nimic din toate acestea la Bachelard. Aluatul e în ochii săi cea mai bună dintre substanțe, iar aceasta dintr-un motiv surprinzător, pentru că e un lucru neîncheiat : soi de materie primă încă informă, căreia demiurgia lucrătorului-visător îi va conferi un chip mînuind-o : „Mîna lucrătoare și poruncitoare învață dinamogenia esențială a realului, prelucrînd o materie care rezistă și cedează în același timp, precum un trup iubitor și rebel“ [74]. Pe scurt, a lucra aluatul înseamnă a da formă materiei cu ajutorul unei acțiuni care e în același timp o modelare și o mîngîiere. La fel cu sculptorul ce-și impregnează lutul, cel ce frămîntă aluatul dă obiectului o formă ce-i aparține lui, creatorului. El face lumea după chipul său.

Munca la această realizare de sine exterioară poate da o fericire aparte. Căci dacă materia rezistă o vreme, în curînd ea cedează. Sub degetele visătorului ea devine ceea ce vrea el, ceea ce este el. Acesta simte deci obiectul supunîndu-se voinței sale, conformîndu-se ființei sale. Nici un vis al spiritului, nici un fenomn al materiei nu manifestă din partea obiectului un consimțămînt mai total la intențiile și, mai mult, la principiul autocreator al gîndirii subiective. Aluatul este deci, mai mult decît orice altă substanță, prilejul unui profund extaz oniric și un fel de aducător de noroc pentru spirit. De aceea, Bachelard nu pierde niciodată ocazia de a se lăsa, ori de cîte ori poate, în voia acestei reverii predilecte : „Acolo unde există maleabilitate există reverie. În singurătate, e destul ca un aluat să fie oferit degetelor noastre, ca să începem să visăm...“ [75].

Experiența onirică a „vîscozității dominate“ [76] traduce, așadar, la Bachelard docilitatea îmbătătoare a materiei față de subiectul care o frămîntă ; ea exprimă de ase-

[74] *L'eau et les rêves*, p. 19.
[75] *La poétique de la rêverie*, p. 145.
[76] *La terre et les rêveries de la volonté*, p. 122.

menea, în actul prin care el își imprimă voința obiectului pe care îl frămîntă, „imperialismul energic“ [77] al aceluiași subiect. A frămînta aluatul nu înseamnă numai a acționa, înseamnă a te simți pe cale de a-ți proiecta în afară propria forță. Oricît de diferită ar putea părea la prima vedere acțiunea de a frămînta și acțiunea de a striga, lucrurile stau la fel cu aceasta din urmă. A scoate un strigăt înseamnă a lansa în spațiu o undă vibratoare care revine la urechea celui ce a emis-o, ca însăși forma, forma auditivă pe care eul său o ia răsunînd în afară. În strigăt, ca și în frămîntarea aluatului, există deci, o dată mai mult, un *cogito:* „*Cogito,* spune Bachelard, sonor și energic : strig, deci sînt o energie“ [78].

Energia subiectivă se propagă, invadează spațiile obiective. Orice reverie este amplificatoare. „Forța proiectantă a imaginației“ [79] are drept consecință luarea în posesie de către conștiință a întinderilor externe ; căci dacă imaginile se dilată „pînă la a deveni imagini ale Lumii“ [80], este pentru ca, prin dilatarea imaginilor, Eul să se simtă el însuși devenind Lume.

Or, acestei luări în stăpînire a spațiului îi corespunde o luare în stăpînire analoagă a timpului. Nu pentru că durata bachelardiană se scurge, printr-un proces de dezvoltare regulat și neîntrerupt, înlăuntrul ființei, ca timpul bergsonian. Actualismul energetic al celui care a scris *L'Intuition de l'instant (Intuiția clipei)* și *Dialectique de la durée (Dialectica duratei)* este cu mult prea limpede pentru a tolera o mișcare ce ar fi de pură continuare și care ar escamota prezentul, înecîndu-l, ca să spunem așa, în valul duratei. Pentru Bachelard, în lumea reveriei, la fel ca și în lumea acțiunii, există frecvent o discontinuitate a momentului față de ceea ce îl precede, astfel încît, în fiecare moment în care se afirmă discontinuitatea, se întemeiază o durată nouă, ieșită din acest mo-

[77] *Id.*
[78] *Lautréamont,* p. 112.
[79] *L'eau et les rêves,* p. 156.
[80] *La poétique de la rêverie,* p. 182.

ment [81]. Imaginea pe care o generează gîndirea visătorului este deci adeseori, ca o piatră care cade într-un eleșteu, la originea unei vaste mișcări de imaginație care își creează treptat propria sa durată. „Spiritul este, poate, esențialmente un factor de începuturi." [82] Acest lucru e adevărat în universul visătorului ca și în cel al lucrătorului : căci nimeni n-a înțeles mai bine decît Bachelard identitatea profundă a acestor două ființe. Atît unul cît și celălalt năzuiesc spre viitor zămislindu-și propria devenire. Așa cum spunea Bachelard în ultima sa lecție de la Sorbona, „ființa umană este o voință de înnoire, o devenire mereu neașteptată" [83].

VI

> Numai fenomenologia — adică considerarea punctului de plecare al unei imagini într-o conștiință individuală — poate să ne ajute să restituim subiectivitatea imaginilor. [84]

Renunțarea treptată a lui Bachelard la psihanaliză și adoptarea finală a fenomenologiei sînt ultimul factor pe care îl avem de luat în considerare. Că de la *Lautréamont* și de la *Psihanaliza focului* încoace el s-a abătut puțin cîte puțin de la metodele psihanalitice, e un fapt ce nu se poate nega. Motivul acestui fapt e limpede. Am văzut că, din ce în ce mai mult, pe măsură ce înainta în explorarea vieții subiective, Bachelard s-a plasat în punctul de vedere al *subiectului*, al subiectului *imaginant*, adică într-o conștiință sau, cum spune el însuși, în „punctul de plecare al imaginii". Or, dacă conștiința este un autentic punct de plecare (și poate chiar singurul adevărat), dacă într-adevăr de la ea pornește destinul imaginii sau cel puțin existența ei perceptibilă în gîn-

---

[81] *La dialectique de la durée*, pp. 12, 51, 79. 125, *passim*.
[82] *Id.*, p. 41.
[83] „Paroles de G.B. recueillies par Jean Lescure", *Mercure de France*, mai, 1963, p. 129.
[84] *La poétique de l'espace*, p. 3.

dire, în același timp cu suita de raporturi pe care le întreține cu subiectul conștient, rezultă de aici că viața imaginii are ca sursă conștiința, așa cum obiectul generat are ca origine subiectul generator. Înainte de actul de conștiință nu există imagine, tot așa cum înainte de ființarea imaginii nu există conștiință, nici surprindere de sine. Totul începe deci printr-un *cogito* sau, altfel spus, printr-un act autonom al spiritului care lansează imaginea în existență și care nu încetează chiar s-o însoțească, s-o remodeleze, să o reîncarce cu forță și sens, de-a lungul întregii sale cariere ulterioare. În orice moment am surprinde imaginea, o energie inițială este conștiința însăși, ca putere cauzatoare — și chiar autocauzatoare — a imaginilor, ce nu sînt altceva decît manifestările sale. Totul se organizează aici sub înfățișarea unui principiu care-și creează lumea sa și chiar materia și formele (imaginare) care îl constituie, într-un mod nu deosebit de cel prin care divinitatea gnostică își zămislește ipostazele într-un circuit de subiectivitate naturală și de imagini naturate. Primatul și inițialitatea principiului subiectiv sînt aici absolute ; iar filosofia subiectivă a lui Bachelard nu s-ar deosebi decît foarte puțin de cutare solipsism sau panenteism *, dacă nu ne-am reaminti că acest subiectivism formează doar una dintre cele două fețe ale gîndirii sale și că el nu pretinde deloc (din contră, neagă categoric că ar fi posibil) să ajungă pe această cale la realitatea obiectivă. Sîntem aici nu într-o lume reală, alcătuită de un ansamblu de elemente externe, percepute de simțuri și coordonate de inteligență, ci într-o lume ireală, concepută de o putere subiectivă care are tocmai drept caracteristică făurirea, înlăuntrul ei, a imaginarului. Nu se poate, așadar, înțelege acest imaginar decît pornind de la un imaginant și refăcînd același act de imaginație ca și el.

Este superfluu să arătăm cît de edificatoare este metoda lui Bachelard în cadrul său, care e studiul creațiilor

* ***Solipsism*** : teorie filosofică idealistă, conform căreia unica realitate ar fi aceea a conștiinței individuale. ***Panenteism*** : credință în atotputernicia inspirației (de la grecescul *pan = tot* și lat. *entheus = inspirat de un zeu).*

spiritului de către spirit. Ea se bazează pe axioma următoare : că e zadarnic să încerci a înțelege activitățile unui subiect, altfel decît surprinzîndu-le în chiar principiul subiectiv care le alcătuiește substanța. De îndată ce subiectul a „înțeles" în mod obiectiv, el nu mai este subiect, nu mai este nimic, nici măcar o minciună. Ceea ce este subiect, ca să fie înțeles, trebuie trăit în mod subiectiv de către o gîndire care e și ea subiect și care se ferește să obiectiveze subiectivitatea de care nu se deosebește la nici un nivel prin natură. Acest lucru Bachelard l-a perceput în mod admirabil. E motivul pentru care el nu putea decît să respingă în cele din urmă o metodă psihanalitică ce caută un *dincoace obiectiv* față de subiectivitatea însăși ; și acesta e și motivul pentru care subiectivismul său nu putea începe decît printr-un *cogito*.

Aici e poate nevoie să reamintim că metoda bachelardiană nu e numai de o infinită fecunditate în explorarea conștiinței de către conștiință, ci că ea constituie de asemenea (s-a spus de mii de ori, dar trebuie s-o mai spunem) o minunată aplicare a fenomenologiei la literatură. Căci literatura, luată într-un anumit sens, care e poate cel mai important dintre toate sensurile sale, este tocmai ceea ce metoda bachelardiană abordează și explorează : un ansamblu de imagini pe care trebuie să le surprinzi în însuși actul prin care conștiința imaginatoare le generează. Astfel, metoda lui Bachelard se dezvăluie a fi procedeul cel mai adecvat în critica literară. Ce face, într-adevăr, aceasta, dacă nu să-și *asume* imaginația altuia, s-o ia pe seama sa în actul prin care ea își zămislește imaginile ? Or, această substituire, care e aceea a unui subiect cu un alt subiect, a unui eu cu un alt eu, a unui *cogito* cu un alt *cogito*, nu poate s-o facă decît dacă, mai întîi, cu admirația pe care i-o inspiră lumea imaginară pe care o studiază, ea se identifică fără rezerve cu aceasta și cu autorul ei, într-o stare de comuniune, identică celui mai generos entuziasm. Totul începe cu entuziasmul gîndirii poetice și totul se termină (dar totul și reîncepe) cu entuziasmul gîndirii critice. Admiră

mai întîi [85], admiră mereu! Pentru criticul de tip bachelardian, ceea ce se deschide în faţa lumii create de poet este un ultim *cogito*, „conştiinţa de minunare" [86].

VII

A visa lumea înseamnă deci a te visa. A visa focul, apa, aerul, înseamnă a deveni conştient de tine în mod visător, în identificarea pe care o realizezi între tine şi marile materialităţi elementare. Prin intermediul reinventării mitice a universului său, gîndirea subiectivă se surprinde pe sine, nu în vreo goliciune iniţială, ci în toată căldura imaginilor datorită cărora îşi dă viaţă, substanţă, şi în care se oglindeşte fericită. Actul de conştiinţă bachelardian depinde deci de imagini, sau mai degrabă de puterea imaginantă care le face să se nască: „*Cogito* al visătorului" care, spre deosebire de *cogito*-ul gînditorului (cum e cel al lui Descartes) nu desparte în mod iremediabil spiritul de obiectele sale. *Cogito* cu voioşie optimist, de vreme ce a ne descoperi în imagini înseamnă a ne descoperi într-o lume oarecum creată de noi, pe măsura noastră, o lume care ne încîntă pentru că ne recunoaştem în ea şi ne simţim în ea în largul nostru. Iar actul critic prin excelenţă este acela prin care criticul se uneşte cu autorul într-o mişcare de admiraţie generoasă, în care vibrează un optimism echivalent: „să citeşti încercînd să simpatizezi cu reveria creatoare..." Aşa cum poetul devine conştient de sine prin simpatia cu care se adaptează la lumea sa imaginînd-o, la fel criticul, prin simpatia sa pentru poet, trezeşte în adîncul său o lume de imagini personale graţie cărora îşi realizează propriul *Cogito*: „Noi comunicăm cu scriitorul deoarece comunicăm cu imaginile păstrate în adîncul nostru". Or, a regăsi în adîncul tău, graţie mijlocirii poetului, imaginile care sînt îngropate acolo, nu mai în-

[85] *Id.*, p. 163.
[86] *Id.*, p. 1.

seamnă să participi la poezia altuia, înseamnă să poetizezi pe cont propriu. La rîndul său, critica devine poezie. Pe scurt, atunci cînd gîndirea bachelardiană se lasă în voia elanului său de simpatie, activitatea imaginativă a criticului vine să se supraadauge, ca să se confunde cu ea, activității imaginative a poetului. La unul ca și la celălalt, avem de-a face cu aceeași exaltare simpatizantă, cu aceeași putere de creare a miturilor. Poetul și criticul urmăresc împreună același vis.

XII

JEAN-PIERRE RICHARD

I. *Prefață la o primă carte*

Literatură de gradul al doilea, critica literară are ca obiect literatura. Merită să reflectăm asupra acestui lucru. Din momentul precis în care e depășită liziera unei opere, trebuie să spui adio luminii și obiectelor. Fără îndoială că apar niște forme familiare luminate de o nouă lumină, dar să luăm seama, ele nu dezvăluie decît absența ființelor pe care obișnuiau să le arate. Căci literatura, e nevoie oare s-o spunem, este o lume în întregime imaginară. Este rezultatul foarte pur al actului prin care, preschimbîndu-și obiectele în gîndire, scriitorul a făcut să dispară tot ce nu mai e aceasta din urmă. Rămîne deci o gîndire. Ea există, penetrabilă, cu putință de parcurs. Ea se deschide spre o suită de peșteri, toate diferite, toate goale și pline în același timp, în care răsună aceeași exclusivă afirmare a existenței. Cine se angajează în ele nu trebuie să părăsească numai lumea obiectelor, ci trebuie să-și părăsească și propria persoană. Căci gîndirea, de îndată ce devine gîndire, se vrea singură, nu mai suportă nici o tovărășie. Trebuie atunci să devii un loc printre altele, să locuiești, să te lași locuit de gîndire. Nimic nu mai există pentru critic decît această conștiință care nu mai este nici măcar a altuia, care e solitară și universală. Cea dintîi, poate singura critică existentă, este critica conștiinței.

Așa apare, de exemplu, astăzi, în extrema sa goliciune, critica lui Maurice Blanchot. Nu există alta mai

pură. Nu există nici alta mai literară. Literatură a literaturii, conștiință a conștiinței ea corespunde cu exactitate, în domeniul criticii, cu ceea ce Mallarmé a realizat într-un domeniu mai elevat, acela al poeziei.

Însă te poți întreba, de asemenea, dacă critica e menită să oglindească exclusiv conștiința. De vreme ce aceasta este, așa cum credem acum, conștiință a ceva, nu e oare cu putință să regăsim, tocmai la capătul actului literar, acest ceva care a fost obiect de gîndire? „Am văzut, spune Marcel Raymond, conștiința izolîndu-se... Totul se schimbă atunci cînd ea consimte să se lase pătrunsă de o voluptate, să-și afle fericirea în lumina exterioară, să primească senzația." Undeva în adîncul conștiinței, de cealaltă parte a regiunii în care totul a *devenit* gîndire, în punctul opus celui prin care s-a pătruns, a existat deci și mai există deci lumină, obiecte și chiar ochi ca să le perceapă. Critica nu se poate mulțumi să gîndească o gîndire. Mai trebuie ca, străbătînd-o, să urce din nou, din imagine în imagine, pînă la senzații. Trebuie ca ea să ajungă la actul prin care spiritul, pactizînd cu corpul său și cu al altora, s-a unit cu obiectul pentru a se inventa ca subiect.

Aceasta este, mi se pare, importanța extremă a criticii lui Jean-Pierre Richard. În ea conștiința nu apare *în gol*, ci *în conflict*, preocupată să transforme în materie spirituală o lume încarnată. Se naște o nouă critică, mai apropiată în același timp de cauzele originare și de realitățile sensibile. Nouă critică, dealtfel îndelung pregătită de efortul critic al ultimilor douăzeci de ani. În primul rînd trebuie să ne întoarcem mereu la acea carte unică, cea mai mare în critica secolului nostru, *De la Baudelaire la suprarealism*, în care Marcel Raymond, cu un fel de răbdătoare magie, a știut să descopere, dincolo de opere, contactul lor cu lucrurile, ștergerea frontierelor dintre obiectiv și subiectiv. Doar cu ceva mai puțin însemnată, apărută dealtfel din aceleași regiuni de meditație pasio-

nată, marea carte a lui Albert Béguin despre *Sufletul romantic și visul*, descria natura ca fiind însăși materia visului pe care spiritul îl urmărește. Dar alături de operele propriu-zis critice, există și altele. Întreaga filosofie recentă s-a situat într-un domeniu vecin cu critica, un domeniu de pre-filosofie, în care ceea ce apare este profunda asemănare a filosofiei cu literatura în actul prim prin care ele se întorc către obiectele lor. Astfel, sub numele de incarnare, Gabriel Marcel descrie situația ființei legate de corpul său, centru de experiențe. Sartre surprinde conștiința ca o conștiință a altceva decît sine. Încă de multă vreme, într-o operă care e una dintre cele mai agere din epoca noastră, Jean Wahl parcurge varietățile unui „realism natural", în care gîndirea este mereu „îndreptată către ceva, venind din ceva". Mai recent, cărțile lui Merleau-Ponty pun în lumină dezordinea „complicităților primitive față de lume", contopite în ambiguitatea percepției. În sfîrșit, printre filosofiile care deschid un cîmp criticii, nu este alta mai fecundă decît cea a lui Gaston Bachelard. Prin legea celor patru elemente, ea dovedește „uimitoarea nevoie de *pătrundere* care, dincolo de seducțiile imaginației formelor, va gîndi materia, va visa materia, va trăi în materie sau — ceea ce înseamnă același lucru — va materializa imaginarul".

Aceste comparații nu sînt împovărătoare pentru cartea de față. Voi spune chiar că le cheamă, atît de firesc a ieșit ea din operele despre care tocmai am vorbit. Rareori a profitat o gîndire cu atîta justețe de gîndirile care o preced. Rareori aplicarea a corespuns atît de exact principiilor. Nu e vorba deloc aici de filosofie, și niciodată de conștiința izolată. Tot ce s-ar fi putut găsi în ea, general sau abstract, e ca și cum n-ar fi fost nici măcar conceput. Nu rămîne nimic altceva decît o gîndire minunat de aptă, nu numai să pătrundă în substanța operelor, ci și să se întoarcă pînă la experiențele sensibile care le constituie sursa și adeseori și structura. Dincoace

de operă se află ființa ; dincoace de ființă e lumea. Lume a celorlalți, cu care trebuie să comunici. Lume, de pildă, cînd prea distinctă, cînd prea nelămurită, loc alternativ al cunoașterii și al tandreței, pe care Stendhal nu și-o poate atrage de partea sa decît învăluind-o în penumbră și situînd-o în adîncul perspectivelor privirii sale. Lume mai apropiată, care la frații Goncourt e aceea a suprafețelor și epidermelor, lume propice atingerilor ușoare și mîngîierilor, dar dedesubtul căreia o altă lume, cu totul densă, se refuză pipăitului. Sau, de asemenea, în extraordinarul *Flaubert*, care se află în centrul lucrării, deschiderea unei lumi în profunzime, alunecarea ființei în plină materie, acolo unde „sentimentul curge într-o coerență tulbure". Începînd cu această carte, criticii îi este greu să se închidă înlăuntrul conștiințelor. Interioritatea și exterioritatea se întrepătrund în mediul lor comunicant. Așa cum spune Sartre în legătură cu Francis Ponge, „aici materialismul și idealismul nu mai sînt oportune. Sîntem departe de teorii, în inima lucrurilor înseși". Inimă a lucrurilor, inimă a spiritului.

II. *Bachelard și Richard*

Imensă, forfotitoare, îmbuibată de bogățiile pe care le descoperă, critica lui Bachelard nu are decît un defect, acela că tinde să regăsească pretutindeni aceeași abundență. Ea sfîrșește prin a atribui tuturor un egal coeficient de geniu poetic. Destul de repede, efortul făcut de Bachelard pentru a deosebi între imaginații și a stabili o clasificare a acestora după preferințele personale pe care le dezvăluie (preferințe pentru foc, apă, aer sau pămînt), lasă loc unui efort invers, de a concepe, cu ajutorul tuturor imaginațiilor investigabile, o manieră comună și care ar constitui un patrimoniu de poezie generală. Lucru izbitor, obiectul cercetării bachelardiene este atît de vast iar descoperirile sale atît de universale, încît nu mai poate fi vorba ca ea să se limiteze la studiul unor

cazuri particulare, oricît de originale ar putea fi ele. Într-un cuvînt, această critică, nemaiavînd decît un scop care e acela de a ajunge la fondul poetic al tuturor existenţelor, se dezvăluie minunat de aptă să ajungă la *poezie*, însă inaptă să atingă, în specificitatea lor, *poeziile*.

Fără îndoială că prin aceasta se deosebeşte, categoric, critica lui Jean-Pierre Richard de cea a maestrului său. Ea nu se ridică pînă la general. Ea nu-şi propune drept scop să cunoască, prin intermediul imaginaţiilor, fondul oricărei imaginaţii. Ea nu-şi fixează nimic, nu se mişcă spre nimic. Ca orice conştiinţă obscură care se naşte la existenţă, ea se mulţumeşte, cel puţin la origini, să sufere experienţele elementare pe care i le procură acest început de existenţă. De atunci încolo, şi de la început, totul devine diferit de critica bachelardiană. Ceea ce e scos în evidenţă nu mai este puterea activă de a zămisli imagini, ci puterea pasivă de a resimţi emoţii şi senzaţii. Iar ceea ce ţine aici loc de conştiinţă nu mai este o gîndire creatoare modelînd lumea şi afirmîndu-se în lume, ci un confuz sentiment de sine lăsîndu-se modelat şi modificat de lume. Opera critică a lui Richard nu poate fi, aşadar, înţeleasă decît dacă îţi dai seama mai întîi de modestia punctului ei de plecare. Nu pentru că, precum la Rivière, gîndirea începe aici cu sentimentul neliniştit al propriei sale insuficienţe. Dimpotrivă, o anume opacitate spirituală pare în ochii lui Richard, ca şi în ochii lui Raymond, situaţia iniţială cea mai autentică şi poate cea mai favorabilă : soi de clar-obscur ori de cameră neagră, în care evenimentele sensibile vor veni să se manifeste în mod luminos. Un critic nu e cineva care iese din sine, care merge în întîmpinarea altcuiva. Este cineva care aşteaptă să i se aşeze sub mînă sau sub privire un anumit număr de obiecte de pipăit, de mîngîiat sau de cîntărit :

> Totul începe prin senzaţie : trupul, obiectele, umorile alcătuiesc pentru eu un prim spaţiu, un orizont de densitate ori de ameţeală. [1]

---

[1] *Littérature et sensation*, copertă.

Prin senzație începe totul. Dar ce se află dincolo de acest început ? S-ar putea imagina o dezvoltare geneziacă a spiritului, asemănătoare celei pe care o găsim de exemplu la Locke sau Condillac. După senzație, în continuarea senzației și, ca să spunem așa, în tiparul ei, ar veni comparația, reflecția, ideea. Dar una dintre caracteristicile criticii richardiene (și, dealtfel, una dintre probele autenticității sale) este extrema sa aversiune față de înlocuirea experienței sensibile cu o experiență propriu-zis intelectuală. La el, după senzație, ei bine, se află tot senzația. Senzații și nimic altceva. Totul se petrece ca și cum experiența sensibilă ar fi în ea însăși un lucru atît de inepuizabil, iar revelațiile sale atît de numeroase și conținutul său atît de nuanțat, încît facultatea de înregistrare a sensibilului n-ar găsi niciodată ocazia de a înceta să funcționeze. Admirabilă perseverență, pe care nici o monotonie nu o sustrage de la misiunea sa ! Nimeni n-a știut niciodată să exprime mai bine decît Richard această continuitate a texturii sensibile ce se desfășoară fără întrerupere pagină după pagină, rînd după rînd, în toate operele aceluiași autor și care le dă, în ciuda varietății de experiențe pe care le găsești în ele, înfățișarea uniformă a unei jungle văzute de sus, oferind din toate părțile același ecran de vegetație extrem de dens pentru privire.

Pe scurt, lucrul la care Richard se pricepe de minune este acela de a surprinde și reproduce complexul de percepții sensibile care se află la baza universului imaginar creat de scriitorul pe care îl studiază. Astfel, cartea sa despre *Mallarmé* este o redescoperire de izvoare noi, concrete, terestre, intens reale, la care nu conteneşte să se adape o operă poetică din care, pînă atunci, lumea n-a voit să se pună în relief decît aspectele abstracte, idealiste și negative. Richard nu vrea, așadar, să vadă la originea și în substanța operei (ca și în mișcarea gîndirii creatoare cu care ea face literalmente corp comun) decît un sentiment al existenței esențialmente fizic, depinzînd strîns de corp.

Iată, în legătură cu aceasta, cîteva citate scoase din *Universul imaginar al lui Stéphane Mallarmé* :

> Lumea sensibilă e aceea în care spiritualitatea cea mai pură e pusă la încercare, își fixează calitatea. [2]
>
> Abordată astfel, prin latura sa carnală și desfășurată încît sub privire, opera mallarméană, răsplătește efortul făcut pentru a o pătrunde [3]
>
> Știm astăzi că conștiința are multe moduri și trepte, că ea nu există în noi numai în stare reflexivă. Ea poate să trăiască tot atît de bine la modul pre-reflexiv sau extra-reflexiv, să se manifeste prin senzație, sentiment, reverie. [4]

Totuși, în universul lui Richard, senzația nu e niciodată statică, se petrece mereu ceva care face ca senzația să nu fie în nici un moment pură senzație. Ca și la Bachelard sau la Merleau-Ponty, ea se transformă, devine percepție sau imaginație a realului. Dealtfel în acest punct își recîștigă critica richardiană întreg avantajul său asupra lui Bachelard. Căci nici o alta nu e mai susceptibilă să descrie grafic prin ce inovații personale își îmbogățește fiecare poet interpretarea proprie și profită de lumea lucrurilor. Iată că limbii poetului (Rimbaud, Mallarmé, Ponge, sau Perse) i se adaugă, fără să se confunde cu ea, limbajul criticului : voce mai bogată, mai colorată, și mai pitorească, supralicitînd-o pe cea dintîi, în același registru și cu același timbru, într-un crescendo de echivalențe. Însă, pe de altă parte, în acest soi de duet pe care și-l cîntă cei doi rivali, poetul și criticul, nu-l vezi niciodată pe acesta din urmă, în furia mimetică ce-l stăpînește, urmîndu-l pe autor dincolo de zonele vieții sensibile, dincolo, adică în viața morală, religioasă, ori filosofică în care poetul își continuă totuși uneori experiențele pe o serie de planuri etajate. În aceasta constă încă una dintre caracteristicile esențiale

---

[2] *L'univers imaginaire de Stéphane Mallarmé*, p. 20.
[3] *Id.*, p. 22.
[4] *Id.*, p. 17.

ale lui Richard. Fie că el consideră planurile superioare ale vieții spiritului ca fiind mai puțin autentice sau mai puțin direct experimentabile, sau pur și simplu inaccesibile, Richard refuză să se ridice deasupra nivelului senzațiilor și al imaginilor. Pentru el, ființele nu par să existe ori să fie interesante decît în „proiectul (lor) fundamental", adică, după cum explică el, „la nivelul cel mai elementar" [5]. Limitată ca înălțime, cunoașterea ființei nu există decît din momentul în care vreun eveniment vine s-o trezească. Nu există o conștiință internă a ființei în intimitatea sa, calmă, în acest loc în care sufletul, *sustras* senzațiilor, se reculege în însăși subiectivitatea sa ; și nu există nici o conștiință externă a activității umane ce se eliberează de stările sale sensibile ca să întreprindă vreo acțiune. Nimic altceva decît o continuare oarecum orizontală a experiențelor conștiinței sensibile, în seria neîntreruptă a înfățișărilor sale succesive.

Dar în această anarhie, iată că intervine un principiu de ordine. Acestea sînt constantele operei. Oricît de variat și de bogat ar putea fi cortegiul senzațiilor, spiritul discerne cu ușurință în el revenirea periodică a anumitor figuri. Aceste figuri sau imagini recurente pot fi numite obsesionale : „Am considerat ideea, spune Richard, mai puțin importantă decît obsesia" [6]. Le putem numi și tematice, ceea ce e același lucru, (Richard citează fraza lui Barthes în care acesta își fixează drept scop să „regăsească o tematică, sau, și mai exact, o rețea organizată de obsesii"). Obsesii sau teme, formele recurente ale vieții sensibile devin, așadar, la critic (la fel ca la etnologul de tip Levi-straussian) ansamblul punctelor de întretăiere și de sudură cu începere de la care pînza existenței poate să fie reconstruită și poate să-și dezvăluie secretul alcătuirii sale. Însă mai e ceva. Departe de a avea înfățișarea disperată sau trist-monotonă pe care am putea-o presupune, această existență strict limitată la senzații

[5] *Poésie et profondeur*, p. 10.
[6] *Id.*

nu apare deloc, la Richard, ca nefericită. Dimpotrivă. Poate că ceea ce este mai emoţionant şi mai generos în critica richardiană este faptul că pentru ea literatura e, aproape în exclusivitate, „domeniul electiv al relaţiei fericite“ [7]. Fiinţa care se situează la nivelul senzaţiilor vede oferindu-i-se în plenitudinea ei lumea lucrurilor, lumea materiei. Cum să nu te bucuri de ea ? Întoarcerea la elementar e o întoarcere la fericire.

[7] *Id.*

XIII

MAURICE BLANCHOT

Urmînd aproape întreaga literatură de imaginaţie (de care, la drept vorbind, se deosebeşte mai puţin decît se bănuieşte), critica actuală caută, pe de o parte, să se reculeagă într-un act de conştiinţă de sine şi să se înstrăineze, pe de altă parte, într-un act de identificare cu celălalt. La aproape toţi criticii se regăseşte aceeaşi obsesie a unei conştiinţe de sine mai limpezi sau mai profunde, la care ar ajunge la capătul mişcării prin care gîndirea lor explorează o conştiinţă diferită ; şi în acelaşi timp, poate în mod contradictoriu, ei exprimă nevoia de a ieşi la loc deschis, dincolo de lumea lăuntrică în care se continuă explorarea lor, într-un univers alcătuit din carne, din lucruri şi materie, la care gîndirea critică n-ar putea ajunge de una singură, dar al cărui acces îi este îngăduit prin intermediul, dacă putem spune aşa, al proprietarilor locului. A critica înseamnă a gîndi, a *te* gîndi. Dar înseamnă şi să te afli pus în legătură — cu ajutorul cărţii pe care o citeşti, eseu, roman, poem — cu multe dintre aspectele concrete ale existenţei. Subiectivitate şi obiectivitate, surprindere de sine şi surprindere a lucrurilor, iată ce descoperă şi practică criticul în mod alternativ, într-un mod nu foarte diferit de emulul său poet sau romancier.

Nu e cu putinţă oare să se meargă mai departe ? Nu se poate pretinde că, asumîndu-şi o experienţă deja trăită de un altul, criticul se pune într-o situaţie mai avanta-

joasă decît acesta ? Dacă ţelul oricărei activităţi literare este o împăcare între tendinţe aparent ireconciliabile, nu există oare mai multe şanse ca ele să fie mai împăcate la critic decît la creator ? Adeseori chiar, pentru scriitorul a cărui operă, în ciuda eforturilor sale, rămîne iremediabil dispersată, un singur, un ultim refugiu mai subzistă : intervenţia criticului care, reluînd, prelungind, încheind această operă, îi conferă, într-un tîrziu, o unitate nesperată.

Oricum, e izbitor să-i vezi pe cei mai mulţi dintre critici punîndu-şi nădejdea într-un act al spiritului care ar fi în acelaşi timp surprindere de sine şi surprindere a lumii, prezenţă de sine faţă de sine şi prezenţă de sine faţă de toate prezenţele lumii.

Şi totuşi, această speranţă de fuziune este oare reală ? Este oare adevărat, aşa cum au visat rînd pe rînd Rivière, Du Bos, Raymond, Béguin, Bachelard, Rousset, Richard, că de la gîndire la obiect e posibil un raport de intimitate, o întrepătrundere care să suprime distanţa ? E greu, de pildă, de conceput o gîndire care să se vrea mai puţin gîndire, un efort al spiritului care să-l facă pe acesta din urmă să se mulţumească să accepte cu mai multă umilinţă revelaţiile materiei, decît gîndirea lui Jean-Pierre Richard. S-ar părea că scopul esenţial al unei bune părţi a criticii este de a găsi în literatură, datorită literaturii, acest punct şi acest moment unice ale existenţei, în care gîndirea şi fiinţa văd cum se şterge orice distanţă, în care subiectul şi obiectul tresar constatîndu-şi proximitatea.

Dar critica de azi poate fi şi contrarul acestei apropieri. Cel care visează la intimitate este cel ce are adeseori şi cea mai lucidă experienţă a absenţei. Dacă o bună parte a criticii moderne, prin Raymond, prin Bachelard, prin Richard, încearcă să realizeze dubla identificare a criticului cu scriitorul şi a literaturii cu lumea, există şi o altă critică, ciudat de asemănătoare cu cea dintîi, *însă de semn contrar*, care îşi propune să denunţe aproape la fiecare rînd minciuna oricărei identificări şi să afirme doar prezenţa distanţei.

Această critică este mai mult decît oricare alta, cea a lui Maurice Blanchot. Critică al cărei unic obiectiv este, la fel cu al celor precedente, să ajungă la o „aproximare" finală, dar care, plecînd de la o îndepărtare infinită față de obiectul său, pare condamnată să-și urmeze fără oprire drumul, fără a se apropia măcar cu un pas de locul de întîlnire către care nu încetează totuși să se îndrepte și să aspire.

Totul începe, într-adevăr, la Blanchot, cu absența :

> Cînd vorbesc eu neg existența a ceea ce spun, dar neg și existența celui care spune : dacă cuvîntul meu dezvăluie ființa în inexistența ei, el afirmă despre această revelație că se face pornind de la inexistența celui care o face, de la puterea lui de a se îndepărta de sine, de a fi altul decît ființa sa. Tocmai de aceea, pentru ca să înceapă limbajul adevărat, trebuie ca viața ce va purta acest limbaj să fi făcut experiența neantului său. [1]

Experiență a neantului meu, experiență a ne-ființei mele. Din clipa în care vorbesc, din clipa în care gîndesc, descopăr că nu sînt sau nu mai sînt. Cuvîntul meu îmi răpește ființa. Acesta e straniul *Cogito* pe care Blanchot îl substituie celui al lui Descartes : Dacă gîndesc, nu mai exist. În locul meu, cuvintele au instaurat un fel de non-eu, m-am înlocuit cu propria mea fantomă, m-am îndepărtat de mine infinit de mult : „primă mișcare a unei deposedări fundamentale și fatalitate în care mă aflu de a fi mereu despărțit de mine, de a nu putea adera la nimic și de a trebui să las să se strecoare, între mine și ceea ce mi se întîmplă, tăcerea originară, acea tăcere a conștiinței prin care fiecăruia dintre momentele mele îi e dat sensul care mă deposedează de ele" [2].

Acesta e, pentru Blanchot, efectul inevitabil al limbajului. În locul și poziția a ceea ce este, el pune ceea ce nu este, ceea ce nu mai este, dar care totuși se re-

---

[1] *La part du feu*, p. 327.
[2] *Id.*, p. 76.

feră încă la existență. Literatura este acea activitate, ca să spunem așa, postumă, care își propune ca sarcină să confere un sens unui lucru care a încetat să existe ; sau — ceea ce, în acest caz, e același lucru — să pună capăt existenței faptului căruia ea pretinde să-i confere un sens. În felul acesta, distrugerea existenței prin limbaj nu se limitează la existența persoanei care vorbește, ea se întinde pretutindeni, lovește toate lucrurile despre care se vorbește, afectează tot ce e transpus în gîndire și cuvinte. Din aproape în aproape, universul întreg este supus acestui neobișnuit fenomen de nimicire, care face din cuvînt, în opoziție cu Logosul creștin, o putere esențialmente contracreatoare. E ca și cum lumea ar fi distrusă de vreun „uriaș măcel" sau de un „potop prealabil" [3], astfel încît nemaiexistînd, dar solicitînd încă o oarecare explicație existenței sale revolute, trebuie ca vreun supraviețuitor al dezastrului să se oblige a-i furniza rațiuni de a exista, cu toate că existența este tocmai ceea ce această lume distrusă nu mai posedă. De aceea, într-un mod cu mult mai radical decît Proust, Maurice Blanchot apare drept omul „timpului pierdut" ; om sortit să urmărească neobosit căutarea unei realități de care e despărțit printr-un fel de moarte antecedentă. Căutare despre care nu se poate spune niciodată că e în întregime zadarnică, întrucît fiecare nou cuvînt e susceptibil să-i restituie lucrului care s-a pierdut unul dintre aspectele sale ; însă o căutare care nu e niciodată împlinită, ce nu poate niciodată să fie astfel, de vreme ce tot ce poate face cuvîntul este de a evoca umbra realului, de a-l arăta, ca lui Faust chipul Elenei, într-o oglindă. Literatura nu și-a încheiat, așadar, niciodată misiunea. Ea n-o va încheia niciodată. Fiecare operă e un cuvînt pe care același autor îl reia la nesfîrșit într-o serie de opere. Este o trudă de Sisif ; iar criticul care, mai mult decît altcineva, își dă seama de puterea fatală de reiterare inerentă oricărei expresii literare, o repetă la rîndul său, negăsind să spună altceva decît ceea ce a

[3] *Id.*, p. 326.

fost spus și resemnîndu-se să repete încă o dată obsedantul șir de cuvinte a cărui putere destructivă e infinită iar puterea creatoare aproape nulă.

Cum ar putea fi loc, așadar, într-o asemenea concepție despre literatură, pentru un act de identificare ? Critica lui Blanchot nu se identifică niciodată. Ea n-ar putea s-o facă chiar dacă ar dori-o. Tot ceea ce poate face este să agraveze distanțele pe care literatura le desfășoară între gîndire și real : „Nu avem relații cu celălalt, nu comunicăm pe deplin cu cineva decît posedînd, nu ceea ce este el ci ceea ce ne desparte de el, mai degrabă absența decît prezența sa..." [4] Criticul e cel care se află de cealaltă parte a geamului, cel care întreabă fără să audă vreun răspuns, pentru că întrebarea lui, dacă e auzită, nu poate fi înțeleasă. Astfel încît rezultatul major al unei asemenea critici este că face să apară zona de singurătate absolută ce înconjoară orice viață omenească. Niciodată, în nici o critică, existențele și oamenii n-au fost respinși într-o atît de inexorabilă depărtare. Dar această îndepărtare are loc în atmosfera cea mai translucidă. Datorită distanței și nu în ciuda acesteia, se stabilește o relație între gîndire și obiectul pe care și-l oferă. Ceea ce e perceput e perceput de departe, în limpezimea și seninătatea detașării. Această transparență supremă luminează paginile lui Blanchot : un fel de înțelegere disperată, acordată celui care a renunțat la tot, în afară de cunoaștere, și care găsește doar în absență posibilitatea unei apropieri :

> Unul dintre scrupulele pe care criticul le găsește în sine însuși este acesta : pentru ca lectura să fie reală și să rămînă ceea ce trebuie să fie, o pasivitate suverană, nu trebuie oare ca distanța dintre operă și cititorul ei să rămînă cît mai mare cu putință ? Comunicarea nu e oare adevărată doar în cazul în care se face de la o depărtare infinită... ? [5]

---

[4] *Id.*, p. 327. În *Au moment voulu* Blanchot își descrie eroul ca „în stare numai, sprijinit pe liniștea fără sfîrșit de afară, să întrebe în tăcere, de ***cealaltă parte a unui geam***, lumea.

[5] *Lautréamont et Sade*, p. 12.

II

Călăuzită de credința sa în radicala negativitate a limbajului, întreaga operă critică a lui Blanchot prezintă înfățișarea unei *pozitivități întoarse*, a unei totalități prevăzute cu semnul *minus*. Dar ea nu se poate mulțumi să rămînă doar critică. Sortită să mai spună o dată ceea ce a fost spus de altcineva, ea repetă acest lucru la distanță, îi prelungește sfîrșitul și originile, îl dezvăluie și îl învăluie, e în același timp dincoace și dincolo de el. De unde, la Blanchot, o trecere constantă de la gîndirea critică la reflecția personală. Orice operă îl trimite din nou la sine însuși, orice gîndire diferită de a sa îl obligă să continue această diferență în adîncul său. Fiecare studiu critic al lui Blanchot începe efectiv prin a fi critic, dar ajunge să fie astfel din ce în ce mai puțin. El e actul prin care criticul trece de la lumea mentală a altuia la o altă lume, foarte intimă pentru el, pe care o concepe și explorează singur. Or, ce este această lume nouă, dacă nu cea a unei gîndiri într-adevăr creatoare ? Maurice Blanchot nu e numai, în primul rînd, un mare critic. El mai este, în al doilea rînd și într-o zonă a sa mai retrasă, un fel de mare romancier.

Maurice Blanchot e deci în același timp, sau mai degrabă rînd pe rînd, critic și romancier. Aceasta vrea să spună întîi de toate că el e deosebit de conștient de condițiile care guvernează arta romanului. De aceea, dintre toți romancierii actuali, el este cel care manifestă exigențele cele mai severe. Pentru el romanul nu are drept scop crearea de evenimente, de personaje, de medii imaginare structurate în orice fel dorești, felii de viață adiționale introduse de romancier în trama unei lumi deja date și necontestate. În ochii lui Blanchot, romanele de acest gen sînt tot atît de neînsemnate ca și poemele lipsite de poezie. Aceasta pentru că el e vădit obsedat de o formă ideală de scriere romanescă, care, în domeniul ficțiunii, ar fi echivalentul a ceea ce odinioară se numea poezie pură. Ceea ce caută să realizeze el este un ro-

man în care totul e „repus sub semnul îndoielii“ [6], un roman obligat să-și inventeze (și să-și verifice) pe parcurs propria experiență și mediul în care se realizează.

Un asemenea roman, prin definiție, nu poate fi decît o operă de pură imaginație. El nu se poate sprijini pe o lume deja cunoscută. El își dezrădăcinează cititorul de la bun început. Îl face să pătrundă și să rătăcească în locuri anonime, printre făpturi despre care nu știe aproape nimic și față de care întîmpină cele mai mari dificultăți de a comunica : o lume căreia nu-i cunoaște nici legile, nici obiceiurile, nici limba, o lume străină, o lume stranie. Dar, pe de altă parte, mai trebuie ca această lume să nu i se pară absolut de neînțeles. Trebuie ca el să poată concepe posibilitatea de a o interpreta. Iar romanul trebuie să conste tocmai în efortul săvîrșit de gîndirea cercetătoare (de bine de rău, și printr-o operație necontenit reîncepută), pentru a stabili cu acest univers un mod de relaționare. Univers care va fi deci în același timp ciudat de comprehensibil, opac și transparent, fantastic și familiar. Acesta va fi, în fond, pur și simplu, lumea viselor noastre, ori universul așa cum apare în fenomenul paramneziei, adică transformat într-o *altă* lume, care ar fi „negație, răsturnarea lumii reale“ [7]. Într-un cuvînt, un astfel de roman „ajunge la o invenție mitică“ [8]. La fel cu povestirile lui Kafka sau Melville, la fel cu *Igitur* al lui Mallarmé sau cu *Maldoror* al lui Lautréamont, el îi fixează autorului, cititorului, eroului, o sarcină cu adevărat globală. Sarcină care constă în a descifra enigma esențială, a conferi ansamblului a ceea ce există, semnificația lui plenară. Or, cum această semnificație nu este niciodată adecvată, deoarece e întot-

---

[6] *La part du feu*, p. 219.

[7] *Id.*, p. 85. „În stranietate nu există ființe care se simt stranii sau ceva angoasant străin ce li se revelează ; există ca un fel de *cîmp de forță anonim* : al ființei care se afirmă sustrăgîndu-se, care apare dispărînd, al ființei care nu e niciodată o ființă nici o pură absență de ființă...“ (*L'étrange ou l'étranger*, N.R.F., nr. 70, octombrie 1958).

[8] *Faux pas*, p. 230.

deauna parțială, mereu depășită și mereu dezmințită, rezultă de aici că cel care e obligat să caute este necontenit constrîns să recreeze pe parcurs, dacă nu realitatea, cel puțin inteligibilitatea a ceea ce vede. De unde, în romanele de acest tip, mulțimea demersurilor și a exigențelor, cursele interminabile „de-a lungul coridoarelor goale" [9], tot felul de „spații pe care le parcurgi în zadar" [10]; pe de altă parte, timpul care se scurge aici, fiind alcătuit din evenimente succesive riguros echivalente, dintre care nici unul nu aduce o soluție definitivă, trebuie într-adevăr ca, din moment în moment, să reapară aceleași întrebări și aceleași decepții. Acesta e universul *vestibular*, universul perpetuu revizitat și repus sub semnul întrebării, pe care îl măsoară cu pasul, personajele romanelor celor mai fantastice ale lui Blanchot. Întîmplări care au ca eroi — sau ca victime — „rătăcitori în căutare de nimic" [11].

Romanul lui Blanchot este deci romanul unui veșnic eșec. El face dovada imposibilității spiritului uman de a-și construi un univers semnificativ. El este „tragedia spiritului creator, asistînd cu o senină neliniște la propria sa ruină" [12]. Iar mitul, deoarece există un mit, departe de a fi imaginea unei realități spirituale aprofundate și respectate, așa cum au fost la timpul lor vechile mituri religioase, devine aici, dimpotrivă, însuși simbolul lipsei de realitate care face ca tot ce vedem, tot ce gîndim, tot ce spunem, să se dovedească — prin chiar faptul că îl vedem, că îl gîndim, că îl exprimăm — ireal, deci mitic. Romanul lui Blanchot nu mai e nici măcar o ficțiune, el e procesul verbal al caracterului fictiv a ceea ce narează. Ca un poem de Mallarmé, el e negativul unei absențe. Forme, incidente, peisaje sau personaje — totul se reduce în acest univers la risipirea unei minciuni meticulos detaliate, din care nu mai rămîne pînă la urmă decît o palidă amintire, la fel cu aceea pe care o păstrezi

[9] *Thomas l'obscur*, versiune nouă, p. 83.
[10]. *Faux pas*, p. 285.
[11] *L'arrêt de mort*, p. 120.
[12] *Faux pas*, p. 300.

în fundul unui sertar al spiritului cu privire la o afacere nu pe deplin rezolvată, dar definitiv clasată. Oarecum ca la Sade, însă fără acel soi de tenacitate robustă cu care acesta urmărește săvîrșirea măcelurilor sale, în romanele lui Blanchot există o continuă nimicire a oricărei vieți ; însă acest lucru e în fond inexact, căci, de fapt, niciodată victimele sale nu au fost cu adevărat vii, nici un fel de sînge nu curge, nici un corp nu are aici căldură de pierdut, iar aceste ființe fără ființă erau dinainte hărăzite unei morți nu mai puțin iluzorii decît existența lor. Moartea nu e, așadar, numai evenimentul final care încheie toate romanele lui Blanchot, ea e „catastrofa inițială“ [13], subiectul unic, materia intrigii și singurul personaj sau, mai exact, „antipersonaj“ [14] despre care se vorbește. Moartea umple toate aceste romane, sau, mai curînd, nu le umple, ci le golește, căci moartea nu e o substanță, e o absență, iar romanele lui Blanchot au tocmai ca scop să facă vizibilă această absență : „Eu însumi, spune Thomas cel obscur, m-am făcut creator împotriva actului de a crea“ [15]. Creația romanescă este deci, la Maurice Blanchot, creația nimicului. Romanul său este un clopot pneumatic, o mașină de făcut vid.

Nu pentru că lui Blanchot i-ar plăcea vidul, pentru că ar avea gustul sau beția lui. Nu există aici un vertigiu al vidului. Blanchot se străduiește doar să-i asigure acel loc universal pe care credincioșii se silesc să-l asigure pretutindeni ubicuității lui Dumnezeu. Vidul e elementul negativ reapărînd în mod necesar în intervalele dintre realitățile pozitive, și mereu gata să li se substituie atunci cînd lipsesc. Și ele lipsesc întotdeauna. În orice roman al lui Blanchot, fiecare dintre personaje poate spune ceea ce, într-unul dintre ele, o femeie îi spune amantului său : „Privirile tale îmi dau mereu impresia că sînt absentă din tine și că, în loc să mă privești, intri cu alta

[13] *La part du feu*, p. 76.
[14] *Faux pas*, p. 350.
[15] *Thomas l'obscur*, p. 164.

în niște relații din care eu sînt exclusă“ [16]. Pe scurt, în aceste romane domnește o neînțelegere de un fel excepțional de grav. Privirea, cuvîntul, gîndirea au ca efect reducerea ființelor la o asemenea transparență, încît asupra lor nu se mai poate fixa nici o activitate cognitivă, reamintindu-ne de anumiți pești atît de minunat translucizi încît nu știi cum să faci să-ți oprești privirea asupra lor. Aceasta trece dincolo de ei. Iar romancierul, ca și criticul, nu se deosebește de acel personaj din fabulă, încălțat cu ciubote de șapte poște, dar care nu putea pune niciodată piciorul decît la o distanță infinită de locul unde ar fi vrut să meargă.

Și totuși nimic nu ar fi mai fals decît a considera aceste romane ca opere de pură negație. Ele nu sînt cîtuși de puțin jocuri filosofice avînd drept subiect iluzia existenței. Dimpotrivă, nu există nici o operă a lui Blanchot care să nu pretindă să ajungă la o experiență directă, fundamentală, pozitivă, a „existenței ca atare“ [17]. Din acest punct de vedere, romanul lui Blanchot nu se mai înfățișează ca echivalent al unui poem, nici drept constatarea filosofică a unei imposturi, ci, dimpotrivă, ca „un mijloc de descoperire“ [18] și loc al celei mai autentice experiențe spirituale. De aceea, nu mai trebuie să-l comparăm cu Kafka sau cu Melville, adică cu maeștrii romanului mitic străin, ci cu autorul *Prințesei de Clèves*, cu cel al lui *Adolphe*, cu cel al *Greței*, adică cu maeștri francezi. Maurice Blanchot se alătură unei lungi descendențe de romancieri, mai puțin imaginativi și chiar mai puțin psihologi decît metafizicieni, pentru care romanul e într-adevăr o ficțiune a spiritului, însă o ficțiune grație căreia acesta se poate angaja în mod ipotetic, deși real, într-un anumit proces de gîndire avînd drept încheiere acel lucru ocult, orbitor, dintîi și de pe urmă, care este surprinderea adevărului. Nu există ro-

---

[16] *Aminadab*, p. 214, Cf. *L'attente l'oubli*, p. 53 : „Cînd a privit-o prea îndelung, el vede în locul ei și suprapunîndu-i-se, ca *o absență a nimănui*...“

[17] *La part du feu*, p. 267.

[18] *Id.*, p. 200.

mancier care să se arate mai puțin *realist* decît Blanchot ; nu există altul care să se vrea mai veridic. Pentru el romanul e un *discurs* și o *metodă*, un discurs metodic și de ținută esențialmente carteziană, prin care tot ce e fictiv se adevereşte ca nul, astfel încît, în sînul unei distrugeri hiperbolice a ființei aparente, să țîșnească în sfîrșit, ca în *Cogito*-ul lui Descartes, conștiința neîndoielnică a „faptului de a fi“ [19].

Roman al conștiinței, ce se înfățișează, în punctul său de perfecțiune, în cartea care este pînă în prezent capodopera lui Blanchot : a doua versiune a lui *Thomas cel obscur*. Pentru a-i înțelege semnificația, nu e nevoie să-i fi citit pe marii gînditori existențialiști, cu toate că acest roman se află în întregime impregnat de gîndirea lui Husserl, a lui Heidegger și mai ales a lui Lévinas [20]. Dar ceea ce trebuie neapărat sesizat este faptul că pentru Blanchot conștiința, fiind întotdeauna iremediabil separată de orice obiect și chiar de ea însăși, n-ar fi niciodată decît conștiința unei infinite separații față de tot ce există, dacă în faptul însuși și numai în faptul existenței n-ar exista o mărturie ireductibilă a prezenței, o afirmare necontenită ce apare în spatele tuturor negațiilor particulare, un loc unic, ce nu e cîtuși de puțin lipsit de întindere și de durată, în care „nu mai există termeni contradictorii“ [21], în care obiectivul și subiectivul se întîlnesc — un loc, așadar, eminamente privilegiat și singurul în care pot să se situeze adevărul și sentimentul nostru față de adevăr. Fiecare roman al lui Blanchot este orientat spre surprinderea acestei experiențe. Atunci cînd ea se realizează, nu mai dăinuie nimic decît conștiința unei existențe indiferent personale sau impersonale situată în egală măsură în afară și înlăuntru, infinit de apropiată sau infinit de îndepărtată, care nu e nici existența altuia ca un altul, nici cea a eului ca eu, nici cea

[19] *Faux pas*, p. 38.

[20] Cf. mai ales *De l'existance à l'existant*, Fontaine, 1947, *passim*.

[21] *Thomas l'obscur*, p. 104.

a lucrurilor ca lucruri [22], care e pur și simplu *ceea ce este aici* : totalitate indescriptibilă ce apare în conștiință atunci cînd, totul fiind „redus la nimic printr-o dezavuare“ [23], rămîne o prezență nedeterminată, care ar fi primul adevăr de care spiritul este vreodată conștient, cel din urmă la care poate ajunge vreodată și care nu i se descoperă niciclnd decît ca un fel de spaimă și de neliniște : sentimentul lui *Se află* (*Il y a*). Sentiment ce se manifestă de exemplu într-o scenă neobișnuită din *Très Haut* (*Prea-Înaltul*), în care eroul pare să asiste la însăși apariția materiei :

> ...Îndată, lîngă mine, atît de aproape încît te făcea să-ți pierzi firea, se produse un plescăit ușor ca începutul unei înghițituri încete, se făcu o dîră, un vîrtej nelămurit care se aduna din toate părțile nemărginirii, și, într-o clipă, atingînd o forță nebunească, se ridică un salt dezgustător, saltul a ceva material, încremenit în existența sa imobilă... Vedeam curgînd ceva, solidificîndu-se, curgînd iarăși, și nimic în el nu se mișca, fiecare mișcare era o amorțire absolută, aceste zbîrcituri, aceste excrescențe, această suprafață de noroi uscat era interiorul său prăbușit, acest morman pămîntiu, exteriorul său amorf, era ceva ce nu începea nicăieri, nu sfîrșea nicăieri, îl puteai lua de oriunde, iar forma abia întrezărită se turtea, recădea într-un aluat din care ochii nu puteau ieși niciodată. [24]

---

[22] Cu privire la problema relației cu lucrurile, deosebirea dintre Blanchot și Sartre (Sartre cel din *Greața*) ar fi aceasta : unul caută să ajungă la o intuiție a în-sinelui în realitatea sa brută, celălalt la o experiență a lui *Se află* (*Il y a*) în realitatea sa subiacentă ființelor. În experiența greței sartriene, conștiința de sine se topește în conștiința obiectului în sine ; în experiența lui Blanchot, ea se desființează ca și conștiință *de eu*, dar nu ca și conștiință a existenței nediferențiate.

[23] *Le très Haut*, p. 236.

[24] *Id.*, p. 237. Cf. *Le livre à venir*, p. 151, unde, vorbind despre *Moartea lui Vergiliu* de Broch, Blanchot scrie : „Nu va exista comunicare veritabilă și nici cîntec, dacă cîntecul nu poate *coborî dincoace de orice formă, către inform* și către acea adîncime

Aceasta este experiența existenței nude, „a existenței fără ființă“[25], al cărei sentiment Blanchot încearcă să-l trezească în noi, căci e, poate, singurul sentiment nederivat pe care îl avem, sentimentul uman fundamental și care este resortul ascuns al celor mai multe dintre aventurile noastre spirituale. Se înțelege, în acest moment, că romanul este pentru Blanchot o formă literară și filosofică mai prețioasă chiar decît critica, tocmai pentru că romanul, fiind *ficțiune*, poate constitui un mijloc comod și direct de *a reduce la fictiv* toate particularitățile care ne împiedică de obicei să constatăm impersonala și continua reapariție a existenței. Există, mai există, există întotdeauna ceva, iar existența acestui ceva nu poate înceta să fie recunoscută de către conștiință. Aceasta e misiunea sa proprie, activitatea sa inițială și terminală. E ceea ce romanul lui Blanchot ne face să înțelegem în chipul cel mai limpede cu putință, operînd o asceză în virtutea căreia, tot ce e secundar fiind eliminat, conștiința e confruntată cu o existență nemuritoare. Nemurire dealtfel foarte curioasă și chiar aproape atroce, de vreme ce nu e nemurirea nimănui, ci doar imposibilitatea logică de a constata altfel decît printr-un act de conștiință orice fapt, pînă și acela de a fi mort. De aceea, în opoziție cu ceea ce se petrece la Heidegger și Sartre, conștiința este asociată pentru totdeauna la Blanchot cu nu știu care dramă anonimă, condamnată să continuie la nesfîrșit, asupra problemei unei existențe nepieritoare, o reflecție ea însăși nepieritoare. Astfel încît romanul lui Blanchot este o acțiune necontenit reîncepută și cu putință de reînceput, în care, ca în filosofia mitică a lui Boehme, se continuă, dincolo ca și dincoace de orice viață, o mișcare, ca să spunem așa, de rotație și de repetiție, ce nu poate scăpa „ciclului metamorfozelor“ [26]. Acolo nu sfîrșești

---

în care vorbește vocea exterioară oricărui limbaj. Tocmai această coborîre — coborîre spre nedeterminat — încearcă poetul muribund s-o realizeze prin moartea sa“.

[25] *La part du feu*, pp. 331, 336.

[26] *Id.*, p. 88.

niciodată să mori sau să trăieşti şi, mereu, „totul începe de la nimic“ [27].

Experienţă, aşadar, infinit de descurajantă şi în care totuşi nu există niciodată o disperare finală, o „sentinţă de moarte“ *(arrêt de mort)* pentru că moartea nu opreşte *(n'arrête)* nimic, pentru că nu există moarte şi sfîrşit. Opera lui Blanchot, reflexivă sau romanescă, ne face să ne instalăm într-un soi de infern, un infern, e adevărat, neobişnuit de lipsit de foc central. „Partea focului“ e aici nulă, partea frigului e mare. Şi poate că lucrul cel mai admirabil în această operă voit îngheţată, este însăşi răceala ei ; răceală care nu este numai a unei gîndiri ajunse, precum cea a janseniştilor, la nuditatea cea mai dură, la sărăcia cea mai neînduplecată ; răceală ce se datorează şi sărăciei calculate a unei limbi care îşi interzice să aibă vreun accent personal. „Nu-i lipseşte decît să-şi găsească stilul“, spunea odinioară Sartre despre Blanchot. Nimic mai inexact. Orice podoabă de stil, orice trăsătură stilistică personală ar fi la Blanchot ceva de prisos. Trebuie ca limba sa, ca şi restul, să se reducă la nuditatea unei simple alunecări de reptilă. Toate calităţile care fac magia unui stil şi care, după spusele lui Baudelaire, sînt „intensitatea, sonoritatea, limpezimea, vibrativitatea, profunzimea şi răsunetul în spaţiu şi în timp“, toate aceste calităţi sînt aici cu grijă absente în afară de una, cea mai puţin pozitivă, de vreme ce limpezimea, care joacă un rol atît de mare în stilul lui Blanchot, constă aici într-o simplă difuziune generală de lumină. Frumuseţea, deci, a acestei limbi ţine de absenţa a aproape tuturor frumuseţilor obişnuite, de faptul că se sileşte să fie aproape ştearsă, incoloră, insipidă, fără timbru şi fără căldură, reuşind să exprime în felul acesta tocmai aspectele negative ale unei lumi despuiate de aparenţele sale. Operă îndurerată, una dintre cele mai triste din cîte sînt în toate literaturile, şi totuşi operă netragică, nu nefericită, marcată de o seninătate esenţială, căci nefericirea nu apare niciodată în ea ca un

[27] *Id.*, p. 308.

eveniment actual, ci ca singura explicație a unei stări care este ea însăși dincolo de nefericire și în care luciditatea și-a stabilit pentru totdeauna domnia exclusivă. De unde neobișnuitul statism din opera sa. Niciodată gîndirea nu încetează să funcționeze, însă veșnic pe loc, la fel cu o mașină bine unsă. Nimic nu progresează, nimic nu „degresează". Mașinăria se învîrte și se tot învîrte, activitatea spiritului purcede în ciclul ei interminabil ; și ce altceva ar putea face el — și nu e oare în același timp surprinzător și admirabil faptul că, în acest caz, continuă, pare-se pentru totdeauna, să se învîrtă ?

XIV

JEAN STAROBINSKI [1]

I

Vorbind despre anii '40, adică despre epoca celui de-al douăzecilea an al său, Jean Starobinski scrie următoarele :

> E ciudat lucru să trăiești în tihnă, și să știi în același timp că această tihnă este o excepție și că destinul lumii *se joacă în altă parte*. Această existență tihnită nu pare reală, chiar dacă reprezintă însuși scopul pentru care ceilalți se luptă. *Din ea îmi rămîne un sentiment foarte viu al distanței* [2].

Acesta nu este punctul de plecare, ci situația inițială a unei gîndiri care, în momentul cînd se ia în stăpînire, descoperă totodată distanța ce o desparte de un univers de care știe totuși că depinde soarta ei. „Spectatoare, ea nu se simte în largul său." [3] Este situația lui Kafka ; este situația personajului al cărui proces se desfășoară într-un loc unde accesul îi este interzis ; este în sfîrșit situația celui pe care împrejurările îl constrîng

---

[1] Jean Starobinski este pînă în prezent autorul mai multor lucrări critice : un *Montesquieu par lui-même*, Seuil, 1953 ; *Jean-Jacques Rousseau ; la transparence et l'obstacle*, Plon, 1957 ; *L'oeil vivant*, Gallimard, 1961 ; *L'invention de la liberté*, Skira, 1964 ; *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, 1970 ; în sfîrșit, *La relation critique*, Gallimard, 1971. Alături de aceasta, o întreagă serie de eseuri apărute în periodice, între altele un *Montaigne*, un *La Rochefoucauld* și, pregătind o nouă mare lucrare, mai multe texte despre tema melancoliei.

[2] *Mise en place, — La Perisienne*, mai 1957, p. 542.

[3] *Kafka, La colonie penitentiaire*, introducere, Egloff, p. 21.

să trăiască într-o regiune de pace artificială, în timp ce în jur se dezlănțuie un conflict a cărui ieșire îl interesează în mod vital.

Să ne dăm bine seama de ceea ce implică o asemenea situație. Aici, ființa care devine conștientă de sine însăși se recunoaște ca un subiect fără legătură cu obiectele sale. Ea e singură ; trăiește în sînul unui calm al cărui efect este că o face să perceapă cu o deosebită limpezime zgomotul unei drame care, reținîndu-i atenția, are loc totuși la limita percepției sale. Ea e de două ori singură, deoarece e fără legătură cu ceea ce contemplă și pentru că, neîncetînd să-l contemple, nu încetează în același timp să măsoare distanța care o desparte de obiectul contemplației. Subiect nu lipsit de obiect, însă lipsit de acea legătură de intimitate cu obiectul, care este raportul obișnuit al ființelor cu realitatea înconjurătoare. Nimic mai opus gîndirii celor care reușesc dintr-o dată să se integreze în lumea exterioară. Însă nimic mai opus, de asemenea, acelei „absențe a obiectului" pe care o descrie un Chateaubriand și care a făcut deliciile și chinurile sufletului romantic. Căci, pentru acesta, absența obiectului forma contraponderea unei prezențe a subiectului față de sine însuși. În uitarea, respingerea sau ignorarea oricărei realități obiective, realitatea subiectivă a eului își apare sieși ca nesfîrșit de îmbelșugată. De aceea, cel puțin în primul stadiu al mișcării dialectice declanșate de dubla descoperire a bogăției sale lăuntrice și a golului extern, romanticul își concentra atenția extatică asupra celei dintîi dintre aceste descoperiri, fără să se oprească prea mult la cea de-a doua. Ce importanță avea pentru el, în fond, în ciuda celor cîteva anateme pe care i le inspira, insuficiența lumii din afară, atunci cînd prin surprinderea interiorității el ajungea în mod direct la conștiința unui belșug pe de-a-ntregul lăuntric ? Altfel stau însă lucrurile pentru cel care, în loc să se descopere în absența oricărui obiect, se percepe ca absent el însuși din obiectele sale, fără să le ignore totuși nici prezența, nici importanța. A te descoperi lipsit de orice relație cu obiectele înseamnă a te descoperi imperfect, incomplet,

însă avid de o perfecțiune, de o completiune *(complétion)* ce nu se pot situa decît în afară, înseamnă „a te găsi pietrificat, *în afara «adevăratei vieți», dar cu ochii ațintiți spre ea*“ [4].

În inima lucrurilor, în centrul lumii, în tăcerea pe care neparticiparea la mediul unde trăiește o menține în sînul dezordinii universale, conștiința este în exil. Ea suferă de chinul de „a nu fi acolo unde ar trebui“ [5]. Pe de o parte, îi este cu neputință să se mulțumească cu propria interioritate ; iar pe de alta, e ca și cum interioritatea altora ar fi de neatins. A avea conștiință de sine și de alții înseamnă deci, de la început, a te descoperi în același timp în afara ta și în afara celorlalți. În orice direcție ar lua-o, spiritul nu poate decît să-și constate excluderea. El este cel care rămîne dincoace, care se consideră, din primul moment, în afara jocului. Este cazul melancolicului, acest personaj căruia Jean Starobinski îi consacră preocupările sale cele mai recente : „părăsit în afară, în situația spectatorului, valul curge, iar el, neputîndu-l urma, e aruncat pe țărm“ [6].

Dar într-o asemenea situație spiritul nu și-ar putea găsi oare un punct de plecare, o trambulină, ocazia, de exemplu, a unei activități religioase, a unui elan către transcendență ? A te descoperi dincoace nu e oare o excelentă poziție pentru a concepe spațiul de dincolo ? Dar spațiul de dincolo care se descoperă aici e mai puțin o religie cît locul lăsat gol de retragerea Dumnezeului pe care îl imaginează. Despre lumea de dincolo nimic nu se poate spune, nici măcar gîndi. Ea e literalmente ceea ce depășește gîndirea ; spațiul vacant care se arată atunci cînd spiritul vrea să treacă dincolo și să ajungă de cealaltă parte a lumii vizibile. Nu există deci ieșire către transcendență. A voi s-o găsești înseamnă a voi să nu gîndești. Înseamnă a constata o absență și, mai rău, o imposibilitate de a gîndi ce descurajează inteligența. Așa cum spune undeva Starobinski, „nu e vorba de a părăsi

[4] *Id.*, p. 26.
[5] *Id.*, p. 21.
[6] *La melancolie de l'anatomiste — Tel quel*, vara 1962, p. 25.

ordinea lucrurilor pămînteşti, ca să te duci să trăieşti într-un plan superior“ [7].

Nu mai rămîne nici o ieşire pentru activitatea spiritului decît această lume pămîntească, în afara căreia el se află totuşi oarecum plasat şi cu care se pare că îi este interzis să se identifice.

Aceasta e situaţia la care trebuie redusă, la începuturile sale, gîndirea lui Jean Starobinski. Dar pentru ce, se va spune, s-o reducem la aceasta? De ce să vrem neapărat să ne raportăm la acel soi de vacuitate sau de ezitare generală pe care îl dezvăluie orice gîndire înainte de a se fi format? Poate pentru că anumite gîndiri nu pot fi înţelese decît începînd cu extrema sărăcie în care le-a fost dat să se nască. Exclusă din lume şi totuşi orientată către lume, gîndirea lui Jean Starobinski face dovada imposibilităţii de a se menţine la pura interioritate“ [8]. Vrînd-nevrînd, o inteligenţă minunat de aptă să înţeleagă înăuntrul trebuie să-şi propună drept sarcină înţelegerea lumii din afară.

II

„Trebuie să ne reunim cu existenţa...“ [9] Trebuie „să ne reunim cu lumea exterioară...“ [10] În fiecare clipă, în primele texte ale lui Jean Starobinski apare acest imperativ a cărui impersonalitate îi disimulează imperfect urgenţa. Întrerupîndu-şi orice altă preocupare, trebuie ca gîndirea închisă în sine şi abătîndu-se de la sine să-şi găsească o cale către un obiect cît mai diferit cu putinţă de ea. Or, de vreme ce acest obiect e atît de diferit, nu e oare foarte probabil ca spiritul să se dovedească incapabil de a ajunge la el? Nu ajungem decît la ceea ce

---

[7] *Notes sur le judaïsme de Kafka, Cahiers du sud*, 1950, p. 290.

[8] *Id.*, p. 287.

[9] *Introduction à la poésie de l'événement — Lettres I*, ianuarie 1943, p. 20.

[10] *Notes sur le judaïsme de Kafka, op. cit.*, p. 291.

seamănă cu noi, la ceea ce prezintă trăsături comune cu noi, la ceea ce aparţine lumii noastre. Dar aici lumea despre care e vorba este o lume ce nu pare să aibă nimic comun cu spiritul. Cum să te reuneşti, cum să stabileşti legături cu ceea ce se dovedeşte a fi în mod radical altceva — aceasta este, evident, problema fundamentală pentru Jean Starobinski.

Cu toate acestea apare o speranţă. Dacă conştiinţa se deosebeşte de faptul de care este conştientă, tocmai din cauza invincibilei sale orientări spre exterior, ea e, pe de altă parte, în mod autentic, conştiinţă a acestui exterior; şi aceasta nu în mod excepţional, nu printr-o răsturnare arbitrară a activităţii sale naturale, ci prin deplina realizare a naturii sale proprii, care este aceea de a fi conştiinţă a faptului de care este conştientă. Cu alte cuvinte, fără a mai insista asupra acordului evident cu fenomenologia lui Husserl, gîndirea lui Starobinski, îşi găseşte dintr-o dată, pare-se, funcţia esenţială în această relaţie dificilă cu ceea ce se deosebeşte de ea, fapt de care nu poate totuşi să nu fie conştientă, cu riscul de a renunţa la orice conştiinţă şi chiar la conştiinţa de sine. Totul începe deci, totul trebuie inevitabil să înceapă, cu mişcarea excentrică ce poartă spiritul spre ceea ce îi este cel mai străin şi de care depinde totuşi încheierea activităţii sale proprii. Ceea ce Starobinski va spune mai tîrziu despre gîndirea lui Montaigne, ar putea să aplice, de la început, propriei sale gîndiri : „Conştiinţa este pentru că îşi apare. Dar ea nu poate să-şi apară fără să facă să apară o lume de care e indisolubil legată“ [11].

La început, aşadar, oricît de concret este obiectul pe care îl vizează, demersul care îl poartă pe Starobinski spre lume rămîne de natură strict intelectuală. A te reuni cu existenţa, a te reuni cu lumea înseamnă a te reuni cu o existenţă şi cu o lume căreia nu trebuie să-i împărtăşeşti vicisitudinile, ci să-i înţelegi secretul. Într-un cuvînt, a te reuni cu existenţa lumii nu echivalează cîtuşi de puţin cu a exista în lume, *cu* lumea, ci cel mult — e adevărat

[11] ***Montaigne ou la conversion à la vie***, p. 48.

că acesta e un fapt important — cu a deveni conștient de felul cum se realizează această existență la care spiritul e poate capabil să ajungă, însă după al cărei mod concret nu poate pretinde să existe. Orice s-ar întîmpla, lumea și eul rămîn unul în fața celuilalt. Fie că se reunește sau nu cu exterioritatea obiectelor sale, spiritul rămîne ceea ce este, adică interior față de sine însuși și exterior față de obiectele sale. Distanța continuă să existe. Tot ce poate face spiritul ca să se apropie, să se informeze, este să îndrepte în direcția lumii din afară niște instrumente optice. În afară de aceasta, nimic nu are și nu poate avea loc. Dacă între lume și eu se stabilește un fel de relație, nu e mai puțin adevărat că un schimb al atributelor lor este de neconceput. În partea dinspre lume se află existența, în partea dinspre eu se află cunoașterea existenței.

O asemenea distribuire de roluri nu ar avea nimic neobișnuit (ea nu diferă deloc, la urma urmei, de practica spiritului în cunoașterea științifică), dacă nu am vedea-o de la început aplicată de către autor cu o rigoare și o perseverență cu totul excepționale. La Starobinski nu se manifestă în nici un moment nevoia de a se cunoaște, decît indirect, la extremitatea mișcării gîndirii, cu ajutorul descoperirii unei lumi de care trebuie să te ocupi în primul rînd : „Pentru el nu va exista ajungere la sine decît prin lume“ [12]. Dar, pe de altă parte, această descoperire a lumii rămîne o pură descoperire, adică nu un act de participare, ci doar de înțelegere. Cum ar putea vreodată conștiința existenței să ajungă să devină existență conștientă, cînd această existență rămîne mereu în fața spiritului ca un simplu obiect de gîndire și cînd, cu cît caută mai mult s-o cunoască, cu atît o surprinde în ceea ce o deosebește și se vede pe sine însuși incapabil să se identifice cu ea ?

În concluzie, oricare ar fi ambiția și strădania ei, conștiința e condamnată să nu devină conștientă de obiectul său decît de la distanță ; și cum obiectul său e existența,

[12] *Pour un portrait, — Lettres 6*, 1944, p. 44.

ea e deci sortită să fie o pură înţelegere externă şi chiar îndepărtată a existenţei. Ea e nu ceea ce există, ci o vedere asupra a ceea ce există. Într-un cuvînt, ea e o pură *privire*.

Astfel, în punctul de plecare, în însuşi actul prin care inteligenţa se defineşte alegîndu-şi activităţile sale proprii, la Jean Starobinski se manifestă în acelaşi timp o mare exigenţă şi o mare umilinţă. O mare exigenţă, deoarece, sigur de inteligenţa sa şi de nimic altceva, numai în ea singură se încrede, numai de la ea singură speră rezolvarea enigmelor lui şi un fel de fericire estetică, dezinteresată şi lucidă, care trebuie să fie încoronarea cunoaşterii ; dar şi o mare umilinţă, căci inteligenţa nu se înfăţişează deloc ca o facultate de iluminare lăuntrică, ca paznic al unor idei înnăscute — rare sînt gîndirile ce se dovedesc mai puţin intuitive — ci doar ca un instrument de cunoaştere externă, de care, pe plan intelectual, trebuie totuşi să te serveşti, aşa cum pe plan fizic te serveşti de ochi. În mod analog, fără a abuza prea mult de cuvinte, am putea numi această inteligenţă ochi al spiritului sau oglindă mentală. Aceasta pentru că ea este, înainte de orice, reflexivă. Ea îşi aşează în faţă o realitate asupra căreia se fereşte să exercite vreo acţiune, în afara celei care constă în a o reflecta în termeni inteligibili. În prezenţa a ceea ce vede, aşa cum se reglează o lunetă, ea este preocupată să dea maximum de limpezime viziunii sale.

Fără îndoială, o asemenea modestie spirituală nu e lipsită de inconveniente grave. Ea reduce rolul spiritului la transcrierea unei mărturii oculare. Pe de altă parte, între inteligenţă şi obiectul său relaţiile sînt bune, regulate, dar lipsite uneori de căldură, ca între oamenii care se ţin la distanţă. Soiul de lumină palidă pe care o emite aparatul de iluminat de care se serveşte autorul nostru luminează ceea ce atinge în aşa fel încît îl dezvăluie profilat în amănuntele sale, în relieful său, asemenea acelor peisaje nocturne din care fiecare contur este minuţios desenat de un frumos clar de lună. În schimb, acest relief, acest detaliu, această siluetă percepută şi

reprodusă cu grijă nu este obiectul, sînt doar cîteva din trăsăturile lui, înlocuibile, poate aspecte iluzorii, succedîndu-se la suprafață. Cuvinte, gesturi, expresii ale feței, comportament, toate acestea alcătuiesc o suită de perdele epidermice, ca un baraj de umori echivoce, cu ajutorul cărora obiectul își realizează retragerea și fuge departe de spirit. A privi nu înseamnă a poseda. Înseamnă a te opri la barieră, a aluneca la suprafață. Înseamnă a te situa în afară, pentru a nu contempla decît un exterior — dealtfel, poate, trucat. Pe scurt, în căutarea lui *a fi* înseamnă să fii abătut din drum de către *a părea*.

III

Aparența escamotează existența. Ea îi interzice spectatorului s-o vadă. Ea îi face accesul cît mai dificil cu putință. În felul acesta, începe o nouă dialectică, care, la fel ca și precedenta, este o dialectică a excluderii. Cu o clipă înainte, cea care se refuza interiorității conștiinței era lumea exterioară, acum interioritatea existenței e cea care se sustrage exteriorității privirii. Existența rămîne inaccesibilă. Ea nu lasă privirii decît aspecte superficiale. Aceste aspecte sînt adeseori înșelătoare. Și mai adesea, ele sînt opace. În dosul vălului sau măștii lor, existența se retrage, nelăsînd în urma ei pentru cel care o explorează, decît un travesti sau o haină uzată. Orice ar face, privirea nu trece dincolo de ceea ce îi este îngăduit să vadă. Ea rămîne în prag, exclusă din sanctuarul existenței.

Iată deci că reapare intact, deloc mai îngăduitor, tot atît de neînduplecat, chipul destinului asociat persoanei autorului. Este destinul celui ce e menit să rămînă departe de existență, să nu depășească vîrful Pisgah *. E bunăoară cazul lui Fabrice, aflat în înaltul turnului Far-

* Pisc al muntelui Nebo, lîngă cetatea biblică a Ierihonului, de unde i se arată lui Moise, în pragul morții, Țara Făgăduinței, în care nu va mai putea intra (Deuteronomul, 34, 1-5) — N.T.

nese, văzînd cum se ridică între el şi chipul iubitei un ecran ce o va ascunde privirii sale. Trebuie să înţelegem întreaga intensitate a amărăciunii implicate de o asemenea privaţiune. Celui despre care se vorbeşte aici totul i se pare mai întîi interzis, în afară de exerciţiul unui dar unic care e darul inteligenţei. Graţie acestuia, el îşi desăvîrşeşte destinul şi găseşte leac suferinţelor cu care îl împovărează. Dar iată că, confruntată cu ecranul aparenţei, inteligenţa îşi pierde siguranţa, puterea de pătrundere, capacitatea de a ajunge la adevăr dincolo de fals. Atunci, faptul în care se rezuma — cum să spun ? — speranţa gîndirii, ameninţă să se dovedească inutil. Iar în acest caz, ce mai rămîne ? Ce resurse să mai găseşti în tine ? Falimentul inteligenţei în faţa impenetrabilităţii aparenţei riscă să fie cea mai gravă dintre catastrofe, căci ea ar lăsa spiritul literalmente fără recurs.

Dar atunci, ce e de făcut ? Poate să începi să visezi. Prima reacţie a inteligenţei umilite, conştientă de servitutea şi de slăbiciunea ei, este de a se imagina, dimpotrivă, ca inteligenţă suverană într-o lume supusă suveranităţii sale. De exemplu, în opera lui Starobinski, există oare ceva mai revelator decît acel vis ce revine mereu, potrivit căruia, cu fericita uşurinţă pe care o au uneori în vise unele dintre acţiunile noastre, spiritul vede deschizîndu-se un univers către care el însuşi se deschide, la rîndul lui, în mod spontan ? Valéry, Mallarmé, preţioşii, Jouve, Montesquieu însuşi şi, în sfîrşit, Rousseau — puţini sînt autorii *prin intermediul* gîndirii cărora să nu urmărească Starobinski acest vis de o limpezime reciprocă, în care lumea şi eul ar deveni transparente unul faţă de celălalt. Valéry „se visează limpede“ [13], Mallarmé, prin impersonalitate, nondensitate, lipsă de consistenţă, ajunge la „incalificarea cea mai limpede“ [14] ; Montesquieu, în dorinţa sa universală de clarviziune, nutreşte „himera

[13] *Valéry, essais et témoignages*, Baconnière, 1945, p. 144.
[14] *Mallarmé et la tradition poétique française — Les lettres*, 1945, p. 42.

unei priviri suverane, ce n-ar cunoaște nici un obstacol și pentru care universul ar fi un palat de cristal“ [15].

Dar dintre toate spiritele prin intermediul cărora Starobinski urmărește pe cont propriu aceeași himeră, nu este altul mai des citat, mai iubit și, cu toate acestea, mai „dojenit“ decît Jean-Jacques Rousseau. „Fascinația limpezimii“ [16] pare a fi resortul, ca să spunem așa, unic al reveriei sale. „Jean-Jacques, scrie Starobinski, se bucură de propria sa transparență cu ajutorul prezenței unui univers care transpare“ [17]. Acest lucru e adevărat cu privire la Jean-Jacques ; dar în ce măsură nu e tot atît de adevărat și în privința celui care, scriind aceste rînduri, își amintea de o vreme cînd marea sa bucurie era să vadă, în imaginație, lumea și eul prezentînd același caracter magic-cristalin ? Fără îndoială, în momentul cînd scrie acest lucru, vremea tinereții și a visurilor celor mai puternice se îndepărtase. Sau, cel puțin, aceste vise nu se mai mărturisesc. Gîndirea le reia pe furiș, introducîndu-le ori regăsindu-le în imaginația altora. Ea profită chiar de ocazie pentru a le denunța caracterul radical ireal. Nu e mai puțin adevărat că, dedicînd temei transparenței, în legătură cu Rousseau, o întreagă lucrare care e o capodoperă, Jean Starobinski reia, prin intermediul celuilalt, un vis esențialmente personal : cel al unei inteligențe căreia universul i s-ar oferi fără rezistență și s-ar revela, tocmai prin aceasta, identic spiritului. O inteligență universală în posesia unui univers inteligibil, aceasta e situația ideală pe care o zugrăvește acest vis al transparenței. Dar e și mai mult. Inteligența nu se mulțumește să-și stăpînească universul ; ea se răspîndește în el prin difuzarea instantanee a luminii sale și pune stăpînire pe existență fără a trebui să străbată, să risipească sau să depășească fantoma aparenței. Sau, mai degrabă — așa cum explică Rousseau foarte bine într-o expunere detaliată reluată de criticul său — în univer-

[15] *Montesquieu par lui-même*, p. 36.
[16] *La transparence et l'obstacle*, p. 102.
[17] *Id.*, p. 323.

sul limpezimii nu mai există deosebire între existență și aparență. Aparența devine pura evidență a existenței. Ea e faptul prin care existența se oferă spiritului, se oferă privirii. Astfel încît, în această relație onirică în care totul se găsește dezvăluit și pătruns prin aceeași mișcare și fără cel mai mic efort, existența accede la gîndire așa cum gîndirea accede la existență. În transparență nu mai există intruziune și nici excludere. Conștiința se simte ca acceptată ; și simte universul acceptînd spiritul.

Ceea ce săvîrșește deci visul transparenței este, ca să ne servim de o admirabilă expresie folosită de autor într-unul din primele sale texte, o „ușurare a destinului prin transparența privirii“ [18].

Dar transparența nu e decît un mit. Un mit printre alte mituri. E curios să vezi cum tinerețea lui Starobinski e obsedată de mai multe feluri de vise, al căror caracter himeric nu-i scapă dealtfel nici chiar în acele momente. Se crede de obicei că ființele inteligente visează mai puțin decît celelalte. În realitate, ele visează tot atît de mult, și chiar, întrucît visele lor sînt mai nuanțate, cu o plăcere mai mare poate, însă visele lor îi pot înșela mai puțin decît pe alții. Oricum, pe vremea tinereții sale, îl vedem adesea pe Jean Starobinski plasîndu-se cu bună știință într-o stare de așteptare, dedîndu-se unui anumit mesianism : „Am împărtășit cu prietenii mei, poeții, scrie el, un fel de speranță lirică ce transforma istoria în mit... Sfîrșitul timpurilor era aproape, vremea oamenilor adevărați urma să vină după vremea minciunii“ [19]. Un timp comprehensibil și veridic e, așadar, pe punctul de a urma celui al ininteligibilității și al minciunii în spiritul visătorului. Nu va mai exista obstacol. Mitul așteptării împlinite are și el în mod limpede drept scop o „ușurare a destinului“. El se confundă cu mitul transparenței.

Ceea ce mesianismul aduce deci spiritului, chiar atunci cînd acesta nu i se dedă decît cu o conștiință foarte

---

[18] *Sur les ruines de Sodome — Suisse contemporaine*, ianuarie 1945, p. 89.

[19] *Mise en place, op. cit.*, p. 542.

limpede a caracterului iluzoriu al acestei reverii, este o purificare a lumii în care trăiești, a timpului în care respiri. De vreme ce evenimentele au un scop, ele au un sens, istoria e inteligibilă. Iar dacă e inteligibilă, e legitimă. Cursul lucrurilor nu e absurd. El nu e nici de nejustificat. Astfel, destinul e spălat de „murdăria accidentului și a vremii“ [20]. Universul redevine cu putință de gîndit. Purificat, el își pierde materialitatea. El se traduce în mod cu totul firesc în limbajul inteligenței.

Dar acest proces de intelectualizare nu se limitează cîtuși de puțin la evenimentele istorice. El atinge totul, transformă totul, traduce totul. Nimic nu e mai seducător, de exemplu, în ochii lui Starobinski din prima manieră, decît metafora care impune naturii un ideal de artă și gîndire ca acela al prețiozității : „Dacă îi repugnă să numească lucrurile pe numele lor vulgar, dacă întrebuințează în mod sistematic perifraza și metafora, e pentru că ea nu poate accepta lumea și omul în realitatea lor brută și în materia lor specifică. Ea nu le poate iubi decît spiritualizate“ [21]. Intelectualizarea lumii prin abstracția limbajului are deci un rezultat nedeosebit de cel obținut prin transparență. De fapt, una dintre formele luate de transparență, este abstracțiunea. Ea înlocuiește opacitatea naturală a realității materiale cu un ansamblu de semne imediat accesibile gîndirii. Și încă n-am spus totul. Nu numai forma lumii se află aici profund alterată, ci și esența ei. Naturii îi urmează o *supranatură*, realității brute o idealitate purificată. În prezența acestei *alte* lumi, atît de diferită de cea în care, la origine, se descoperise cu atîta neliniște, visătorul nu se mai simte respins de o incompatibilitate radicală. Alteritatea face loc asemănării. Ființa încetează să se simtă exclusă, ea se percepe — o, fericire — trăind și respirînd în voie într-un univers care e de aceeași natură cu gîndirea sa. Dar fermecătorul sentiment de *includere* pe care îl încearcă nu se oprește aici. Mișcarea de spiritualizare continuă să se

[20] *Introduction à la poésie de l'événement, op. cit.*, p. 10.
[21] *Mallarmé et la tradition poétique française*, p. 40.

extindă. Ea afectează în egală măsură eul și lumea. Dacă obiectul se dematerializează, el, subiectul, se despoaie de tot ce nu e gînd. „Carnea dispare“ [22], ființa „se descărnează cu delicii“ [23]. De ce să te pasionezi de ideologia prețioșilor și speculațiile mallarmeene, dacă nu tocmai pentru că, desființînd corpul, ele reabilitează sufletul? Ființa descărnată este o ființă reabilitată. S-ar putea ca condițiile fizice ale existenței să fie într-adevăr răspunzătoare de eșecul existenței. „Corpul reprezintă o frontieră pe care nu reușești s-o treci... Incarnarea e un act ratat“ [24].

Așa sună părerea lui Kafka, însă Starobinski, critic al lui Kafka, nu e departe, se simte acest lucru, de a-și însuși, la un moment dat, asemenea idei extreme. Idei apropiate de cele ale lui Mallarmé și ale prețioșilor care au îndrăznit, la rîndul lor, să-l sustragă pe om „fatalității constituției fizice“ [25]. Ei „îl eliberează pe om de starea de incarnare“ [26], satisfac „dorința de a scăpa de condiția carnală și de a se preface în înger“ [27].

Așa arată păcatul angelismului, în care cade, sub inspirația unui mic grup de intermediari, o tînără gîndire căreia nu i-ar displăcea să se dispenseze de trup. Universului spiritualizat îi corespunde, așadar, gîndirea descărnată. La fel ca în mitul dublei transparențe, ființa gînditoare devenită pur spirit se descoperă fără dificultate într-un univers retransplantat, ca să spunem așa, în spirit.

Iarăși himere, dar himerele nu sînt decît expresia dusă la extrem a unor posibilități poate realizabile. Desigur, eu nu pot să mă eliberez de trupul meu și să mă prefac în înger. Dar mă pot sustrage în parte condițiilor în care trăiesc, lăsîndu-mă doar în voia puterii de invenție, una dintre proprietățile existenței mele mentale. Nu pot să-mi schimb, decît într-o măsură limitată, persoana ma-

---

[22] *Id.*
[23] *Le divertissement précieux — Labyrinthe*, 15 aprilie 1945.
[24] *Kafka, La colonie pénitentiaire*, introducere, p. 54.
[25] *Id.*
[26] *Mallarmé et la tradition poétique française*, p. 40.
[27] *Le divertissement precieux, op. cit.*

terială, însă pot schimba într-un fel practic nelimitat această idee despre mine însumi, pe care mi-o prezint mie și celorlalți. În felul acesta, substituind fără încetare o nouă imagine celei precedente, înșelînd prin aparențe succesive și în mod succesiv dezmințite ochii celuilalt, nu mă mai simt fixat de nici o caracteristică, sînt în mod liber cel ce vreau să fiu și mă apropii astfel de condiția făpturilor cerești pe care materia nu le leagă de nici un loc, de nici un chip, de nici un corp. Cu alte cuvinte, spiritualizarea apare aici nu atît ca un mod de a fi, ci ca unul de *a juca* existența. Gustul jocului, gustul măștii, al unei ficțiuni pe care am putea-o numi ontologică, devin cel mai fascinant dintre îndemnuri și cel mai inepuizabil dintre principiile de reverie. Schiller observase cîndva acest lucru : a juca înseamnă a-ți transforma după voie existența. Înseamnă a deveni un înger, dacă privilegiul unui înger este acela de a se sustrage îngustei și unicei predestinări care îl atinge pe fiecare muritor. Cel care joacă este ceea ce el se preface că este. Iar ceea ce se preface că este variază în mod vertiginos după capriciile unei simulări geniale. Mă părăsesc, mă regăsesc, mă părăsesc iar. Trăiesc „în pseudonim, într-o dulce fugă de mine însumi“ [28]. Și, în același timp, stăpîn al aparențelor mele, determin după plac efectul pe care îl produc asupra altuia.

Grație acestei stăpîniri îmbătătoare pe care mi-o procură jocul și masca, eu trag deci lumea pe sfoară, și sub o falsă aparență obțin de la ea ceea ce, în mod limpede, nu voia să-mi acorde. Eram un exclus, un intrus. Lumea refuza să întrețină cu mine chiar și relațiile cele mai distante. Iată că îmi schimb numele, comportamentul sau costumul, iar din această serie de măști pe care le înfățișez, una sau alta devine în mod misterios acceptabilă. Împopoțonat cu un pseudonim, mă bucur de privilegii de care, sub numele meu adevărat, eram lipsit. Astfel, cu ajutorul măștii, se stabilește între lume și mine, un fermecător „simulacru de intimitate“ [29].

[28] *Id.*
[29] *Id.*

Dar mai e ceva, sau altceva, aproape contrarul. Desigur, cel care „joacă", care trăiește mascat, poate ajunge, printr-un quiproquo deliberat, la favorurile unei societăți pe care impostura lui o înșeală. În loc să fie respins, iată-l prin propria-i voință inclus și chiar sărbătorit. Dar masca, stăpînă a tuturor situațiilor, poate, după bunu-i plac, să inverseze rolurile. Ea, care era exclusă ori primită, poate „să-și ofere puterea de a se exclude" [30]. Excluderea e intolerabilă atunci cînd e gratuit decretată de lume împotriva mea. Ea devine, dimpotrivă, o soluție acceptabilă, distractivă și măgulitoare, deîndată ce-mi apare ca propriul meu act, în urma căruia mă retrag dintr-o lume pe care o domin întrucît mă refuz ei. Situația e acum întoarsă pe dos. Nu mai sînt victima celui care mă ostracizează, sînt o persoană liberă ce-și afirmă autonomia și dreptul pe care îl are de a se retrage din joc în orice moment.

Atunci spiritul ajunge în sfîrșit la o deplină conștiință de sine ; nu prin adeziune, ci prin detașare. A juca înseamnă a nu te dărui decît provizoriu și nu fără numeroase rezerve mentale ; foarte exact, înseamnă *a te împrumuta*. Interesul pentru lucruri, pentru ființe, pentru idei, pentru cărți, este și el un fel de joc, în care nu ești niciodată atît de aproape de detașarea și revenirea la tine însuți decît atunci cînd ai părut a consimți să-ți înstrăinezi atenția în favoarea vreunui obiect. Ființa care joacă este eminamente „detașabilă" :

> Cel care joacă nu se angajează cu nimic, își ține inima deoparte, poate crede că se menține pur. [31]

Exact la fel stau lucrurile cu cele două ființe la care facultatea de a juca se exercită, ca să spunem așa, la scară cosmică : cititorul, observatorul. Și ei sînt niște ființe care, fără răgaz, se angajează și se dezangajează. De exemplu, la Valéry se remarcă o „beție de putere spirituală, *gata mereu să se retragă din ceea ce imaginează*" [32];

---

[30] *La mélancolie de l'anatomiste*, p. 26.
[31] *Le divertissement précieux*, *op. cit.*
[32] *Valéry, essais et témoignages*, p. 147.

cît despre Montesquieu, el „are, ca să-l ajute *să se desprindă*, acea privire exactă care dezvăluie fără milă adevărul“ [33]. Într-adevăr, „în actul privirii, spiritul își reia triumfător în stăpînire autonomia“ [34]. După cum se vede, nimic nu e mai frecvent la Starobinski decît descrierea mișcării prin care spiritul, după ce s-a predat, se desprinde și își schimbă direcția. Nu e vorba să găsim aici vreo asemănare cu oscilația gidiană. Nu e nici un diletantism. Și nici un egoism ce s-ar concentra orbește asupra imediateței bucuriei. Ci dimpotrivă, o extraordinară pornire de a trece de la atenție la distragere. Reacției neliniștite care îndeamnă spiritul să se cramponeze de lume îi urmează o reacție inversă, în care există pudoare, sațietate și indiferență. După visul de unire vine, mai devreme sau mai tîrziu, sentimentul exact invers, acea vie necesitate de a te ține la distanță. Jocul sau masca facilitează această dublă mișcare prin care, aproape fără tranziție, ființa se deplasează de la participare la cea mai solitară autonomie. Starobinski se explică în legătură cu aceasta în următoarele două pasaje :

> Spiritul, ca să se asigure de triumful său asupra fatalității, are nevoie să proclame că își exercită gratuit forțele într-un fel de joc : el *își menține astfel libertatea în stare de încordare...* [35]
>
> Conștiința se convinge — cu o oarecare rea credință — că *s-a scos din cauză* din clipa în care chipul a dispărut ; ea își închipuie cu ușurință că se apără de orice rău, de îndată ce *se îndepărtează de joc* și *devine străină față de ceea ce simte*. Ceea ce fac eu îi aparține măștii, nu mie. Nu iau parte la aceasta decît din întîmplare... Astfel, omul mascat renunță la adevăratul său destin (care poate îl apasă) și devine acolitul măștii sale. Ca rezultat al travestirii, *adevăratul nostru destin este pus între paranteze :* este o oprire temporară ce poate trece drept o

[33] *Montesquieu par lui-même*, p. 42.
[34] *Id.*, p. 37.
[35] *Mallarmé et la tradition poétique française*, p. 41.

eliberare ; este o concediere temporară în care descoperim *plăcerea de a nu ține la nimic* și de a nu fi ținut de nimic [36].

IV

„Adevăratul nostru destin este pus între paranteze." Or, paranteza e ceva limitat. Ea indică o întrerupere, o diversiune. Repede plictisit de joc, jucătorul se află din nou confruntat cu „adevăratul (său) destin". Știm în ce constă acesta. Poate că el se definește cel mai limpede în acești termeni : a deveni conștient de limitele spiritului. Dacă libertatea e transparență, limitarea este opacitate. Transparență și obstacol : acesta este subtitlul dat de Starobinski lucrării despre Rousseau. El l-ar fi putut da fiecăreia dintre cărțile sale. Întreaga operă a autorului se rezumă la o dialectică a umbrei și a luminii, a spontaneității subiectului și a rezistenței obiectelor. Într-un text din 1947 despre Kafka, se află rîndurile următoare : „Cine ridică deci acest obstacol, cine provoacă această distanță ? Nimeni... Zidul mut începe acolo unde sfîrșește spațiul generat de libertatea lăuntrică" [37]. Avîntului spiritului i se opune deci exterioritatea brută a corpurilor ; sentimentului de infinită libertate în jocul sub mască, conștiința șocului generat de prezența densă a impenetrabilului. Această experiență este descrisă într-un text din 1945 despre Ramuz :

> Izbești lucrul ; nu pătrunzi în el. Te lovești de el, îl pipăi, îl cîntărești în mînă ; dar el rămîne compact ; interiorul său e obscuritate ireductibilă și dură. [38]

Aceasta amintește de un alt articol, anterior, despre *Orfeu* al lui Emmanuel :

---

[36] *Interrogatoire du masque, Suisse contemporaine,* februarie 1946, p. 156.
[37] *Le rêve architecte, — Lettres 23,* februarie 1947, p. 27.
[38] *Le Contre — Lettres 6,* 1945, p. 98.

> Orfeu *se izbește* de aceeași ruptură, de aceeași neputință de a se reuni cu Celălalt absent și de a stăpîni unitatea. [39]

și de un eseu, mai recent, despre privirea raciniană :

> Actul de a vedea (la Racine) comportă un eșec fundamental : ființa *se izbește* aici de un refuz obscur. [40]

Dar dintre toate formele în care se manifestă opacul refuz al corpurilor opuse acțiunii luminoase a privirii nu e nici unul care să fie contemplat cu o pasiune a curiozității mai intensă decît chipul uman. Acest lucru apare la Starobinski începînd cu un studiu — foarte frumos — datînd din anul 1944 :

> Strălucirea și tensiunea privirii ; expresia surîsului, modelul inegalabil al carnațiilor, întregul univers de semne care domină o față vie — toate acestea *nu lămuresc nimic*, toate acestea nu fac, dimpotrivă, decît să pecetluiască misterul spiritului care o locuiește... Pe acest om pe care îl văd și pe care încerc să-l zugrăvesc, nu fac decît *să-l fixez mai bine în separația sa*, construind imaginea pe care o încredințează privirilor străine. [41]

A privi nu mai înseamnă a lumina pînă în adînc un obiect ce se oferă în transparența sa ; înseamnă a constata limita dincolo de care privirea nu se mai extinde. Însă tocmai și numai acest dincolo năzuiește să-l atingă „ochiul viu“ [42]. Astfel, în cele din urmă, a vedea „nu lămurește nimic“. El ajunge la o elucidare ratată. A privi înseamnă a vedea și a nu mai vedea, a ajunge, dincolo de ceea ce vezi, la o zonă în care, lovit de orbire, ochiul se află în întuneric : „Trebuie să trăiești în opacitate“ [43]. Trebuie să te resemnezi să devii, cel puțin temporar, orb.

---

[39] *Présentation de deux oeuvres poétiques, — Suisse contemporaine*, mai 1943, p. 394.

[40] *L'oeil vivant*, p. 86.

[41] *Pour un portrait*, p. 43.

[42] *L'oeil vivant* e organizat în jurul temei privirii. El grupează eseuri despre Corneille, Racine, Rousseau și Stendhal.

[43] *La transparence et l'obstacle*, p. 10.

Şi totuşi, această alternativă de orbire şi lumină nu e un eşec total. O altă trăsătură a lui Jean Starobinski este, într-adevăr, acel soi de răbdare atentă cu care se adaptează la o situaţie care pentru oricare altul ar fi un eşec. A vedea şi a nu vedea, a constata imposibilitatea de a-ţi extinde în mod direct privirea dincolo de un anumit punct, a vedea că opacitatea urmează transparenţei, sînt experienţe fără îndoială negative, însă pline de învăţăminte pe care ar fi lipsit de raţiune să le neglijăm. „Fără prezenţa obstacolului, scrie Starobinski în legătură cu Corneille, fără necesitatea de a-i rezista, nimic nu ar îngădui să distingi un afară sau un lăuntru. Fiinţa întreagă ar fi deîndată expusă ochilor lumii.“ [44] E profitabil deci să încetinim progresiunea luminii, să n-o lăsăm să invadeze dintr-o dată adîncimea obscură. Dealtfel, tocmai pentru că se opune luminii, această obscuritate îi dă şansa de a se percepe ca lumină. O lume şi un eu la fel de transparente şi pe care privirea le-ar parcurge fără rezistenţă — acest vis al lui Rousseau este un vis impracticabil. Datorită transparenţei, ca într-un univers alcătuit în întregime din cristal, nimic nu s-ar mai opune, nu s-ar deosebi. Eul s-ar pierde în lume şi lumea în eu. Totul s-ar reduce la un summum de lumină, la o orbire din cauza luminii, nu deosebită de orbirea întunericului. În cele din urmă, şi în acelaşi mod, datorită opacităţii obiectelor privite, subiectul privitor se deosebeşte de ele şi devine, prin urmare, conştient de sine : „Interioritatea umană nu se constituie şi nu începe să devină conştientă de sine decît în contact cu rezistenţa lumii exterioare“ [45].

Dar atunci, încă o dată, totul e schimbat. Obstacolul nu mai este un refuz absolut, excluderea nu mai este un destin neiertător. E posibil să te acomodezi unor condiţii care, pentru gîndirile prea intransigente, ar fi cele ale disperării şi ale înfrîngerii. Distanţa şi opacitatea nu mai sînt în mod inevitabil nişte forţe ostile. Ele sînt, de exemplu, „necesare amanţilor stendhalieni nu numai pen-

[44] *L'oeil vivant*, p. 49.
[45] *Id.*, p. 162.

tru a da un preț cuceririi, ci mai ales pentru a face necesară o transformare de sine care prin ea însăși constituie o plăcere“ [46].

Conștiinței inconvenientelor incarnării îi urmează acum un sentiment nuanțat al avantajelor acesteia. Schimbare extraordinară, și care ar părea și mai mult astfel dacă nu s-ar manifesta printr-o creștere aproape insensibilă. Jean Starobinski e cel care, pornit de la o respingere foarte categorică a realității întrupate, ajunge să-i accepte puțin cîte puțin condiția corporală, și chiar să tragă foloase de aici. Un asemenea drum nu se parcurge într-o clipită. Nu răstorni fără tranziție opinii cu atît mai dificil de alterat cu cît își trag obîrșia, pare-se, din însuși principiul existenței. Pentru Jean Starobinski este totuși caracteristică săvîrșirea acestei metamorfoze fără piedicile obișnuite pe care le întîmpină o gîndire adolescentă în a deveni adultă. El își împlinește evoluția descriind o curbă foarte armonioasă. Evoluție care, deși s-a făcut cu o remarcabilă ușurință, fără întreruperile și chinurile de tot felul pe care le atrag după sine marile răsturnări de idei, nu e, în virtutea acestui fapt, mai puțin profund sinceră. Profund fericită de asemenea, pricină de destindere, izvor de bucurie. Gîndirea nu mai este condamnată la excludere, obiectul său nu mai este neapărat respins în distanță. Între cele două, nu numai că se pot stabili raporturi, ci un *modus vivendi* permanent, o adevărată continuitate de schimburi. Fără îndoială, în această răsturnare a perspectivei de apreciere, cunoștințele cîștigate de Starobinski au jucat un rol important. El face parte din numărul redus al acelora care au trecut de la studiul literaturii la acela al medicinei, fără a o renega pe cea dintîi și folosind la maximum reînnoirea de perspectivă adusă de cea de-a doua. Medicina i-a deschis un nou ținut mental : „Am călătorit cît de cît. Dar munca mea de medic m-a făcut să văd, literalmente, o altă țară. Îi datorez foarte mult“ [47].

---

[46] *Id.*, p. 210.
[47] *Mise en place*, p. 543.

Ce îi datorează ? Ei bine, conştiinţa corpului. Corpul nu mai este duşmanul, nici un străin pe care îl ignori şi care te ignoră. E tovarăşul credincios, fratele de mizerie şi de petrecere, dar şi tatăl adoptiv, revelator şi modificator constant al tuturor experienţelor noastre. E ceea ce o întreagă serie de intermediari noi sau mai bine înţeleşi îl învaţă pe critic : Montaigne, Merleau-Ponty, Montesquieu, chiar şi Claudel în calitatea sa de poet al corporalităţii : „Solicitarea limbajului claudelian se adresează trupului nostru. El începe cucerirea asentimentului nostru prin muşchii şi prin simţurile noastre [48]... A citi o pagină din *Eseuri*, înseamnă a face, la contactul cu un limbaj prodigios de activ, o întreagă serie de gesturi mentale care transmit corpului nostru o impresie de suplete şi energie. Tot ce are Montaigne mai intim se manifestă în această vitalitate corporală" [49].

În felul acesta, trupul devine învăţătorul spiritului, după cum spiritul se face, prin limbaj, interpretul trupului. Nu e vorba aici de nici un fel de trădare şi nici de o diminuare a calităţii vieţii noastre intelectuale. Aşa cum Montesquieu îl învaţă pe Starobinski, „spiritul nostru nu decade aliindu-se cu trupul" [50]. Alianţă care este deci contrarul unui refuz sau al unei distanţe, care face să apară o proximitate între fenomenele trupului şi cele ale spiritului, mai mult încă, o coeziune de care pînă atunci ele păruseră infinit distanţate :

> Elanul căutării lăuntrice tinde să nege orice distanţă şi să adune într-o *coeziune* în care spaţiul, corpul şi mişcarea (spiritului) îşi aparţin şi se întrepătrund strîns, tot ceea ce dedublarea reflexivă părea a fi separat. [51]

Aceste rînduri ale lui Starobinski se referă la Montaigne. Ele se aplică tot atît de bine lui Starobinski însuşi. Iată că, de la conştiinţa existenţei sale separate, eul trece,

---

[48] *Parole et silence de Claudel*, N.R.F., septembrie 1955, p. 524.
[49] *Montaigne en mouvement*, N.R.F., ianuarie 1960, p. 16.
[50] *Montesquieu par lui-même*, p. 45.
[51] *Montaigne en mouvement*, p. 20.

nu printr-o stare de abandon, nu prin adoptarea unei atitudini pasive, ci dimpotrivă, prin apropierea deliberată a gîndirii și a corpului său, la un sentiment de întrepătrundere reciprocă, ce leagă în mod intim viața fizică și viața mentală. În legătură cu Montaigne, să mai remarcăm fraza următoare : „Corpul activ își va găsi răsplata în conștiința reflexivă a unei coeziuni intime“ [52]. Așadar, corpul și spiritul nu numai că se aliază, dar spiritul se constituie drept conștiință a acestei alianțe. În aceasta constă poate rolul său prim și esențial : „Conștiința noastră e dintr-o dată angajată într-un corp și într-o situație trăită“ [53]. Aici nu e formulată învățătura lui Montaigne ci aceea a lui Merleau-Ponty. Dar, încă o dată, aceasta este gîndirea pe care Jean Starobinski o împrumută și și-o asumă simultan. Surprinzătoare metamorfoză a unei conștiințe care se concepuse în dezangajarea și spiritualitatea pură. Iată că acum ea pune aproape ca o condiție a existenței sale cea mai strînsă legătură cu corpul.

V

Acesta e drumul parcurs pînă acum de o gîndire care nu s-a complăcut niciodată în sine. Dar ar fi o greșeală să se creadă că etapele acestui drum se șterg una pe cealalată și că, ajungînd la ultima dintre acestea, toate cele dinainte sînt desființate. Dimpotrivă, totul se petrece ca și cum în această gîndire s-ar adăuga și s-ar asocia la infinit pozițiile mentale cîștigate în mod succesiv, astfel încît devin, ca să spunem așa, simultane, iar cel ce le deține — în orice moment al evoluției sale și-ar fi găsit ele locul — poate să le ocupe din nou după voie și cu o experiență considerabil sporită a implicațiilor lor. Astfel el se poate regăsi rînd pe rînd, și aproape prin același demers, exclus și inclus, străin și intim, angajat și dez-

[52] *Id.*, p. 255.
[53] *Merleau-Ponty — Gazette de Lausanne*, 27 mai 1961.

angajat, spirit pur și remarcabil observator al vieții corporale.

O asemenea suplețe în folosirea și concilierea experiențelor celor mai diverse și chiar a celor mai contradictorii l-ar fi putut orienta pe Jean Starobinski spre genul romanului ; cel puțin către un anume tip de roman, cel care, contrar romanului de introspecție, devine oglindă de-a lungul unui drum. Fără îndoială că ea îl înzestrează și mai mult pentru celălalt gen care se numește critică literară. E evident, într-adevăr, că mobilul central căruia i se supune această gîndire este raportul pe care ea îl are cu gîndirea altuia. Apropiindu-se, detașîndu-se, dizolvîndu-se în gîndirea străină, ca să devină mai apoi, la rîndul său, străină, nici o gîndire n-a cultivat mai bine, în peregrinările, întîlnirile și metamorfozele sale, arta relațiilor și a nonrelațiilor în care constă toată critica. Astfel că „destinul" lui Jean Starobinski, acest soi de exil sau de excludere în care vedem punctul inițial al unei infinite căutări a existenței, apare în cele din urmă ca semnul prim al unei „vocații", punct de la care gîndirea se îndreaptă către „scopurile" sale, spre rezolvarea problemelor sale.

Or, printre aceste probleme există una, fundamentală, pentru orice critică. A critica înseamnă oare a te identifica, ori a te menține la distanță ? Înseamnă oare să iubești sau să judeci ? Această alternativă este foarte lucid expusă de Starobinski în ultima parte a unui eseu intitulat *Vălul Popeei*, care alcătuiește prefața uneia dintre lucrările sale, *Ochiul viu*, în care poate fi găsită o enunțare foarte limpede a metodei sale. „Exigența privirii critice, scrie el, tinde spre două posibilități opuse, dintre care niciuna nu este deplin realizabilă. Cea dintîi o invită să se piardă în intimitatea acelei conștiințe fabuloase pe care opera o lasă să se întrevadă ; înțelegerea ar fi atunci urmărirea progresivă a unei complicități totale cu subiectivitatea creatoare, participarea pasionată la experiența sensibilă și intelectuală ce se desfășoară prin intermediul operei..."

A doua posibilitate constă, dimpotrivă, în a stabili o „distanță" între operă și conștiința critică, a face din aceasta din urmă o pură „privire surplombantă" [54].

Dintre aceste două feluri de critică, prima se aseamănă mult cu cea practicată de maestrul lui Starobinski, șeful școlii geneveze, Marcel Raymond. A critica înseamnă, în virtutea unui act de dezapropriere de sine analog celui pe care îl solicită gîndirea mistică, să suprimi distincția dintre subiect și obiect, să devii existență a altuia, să-ți înstrăinezi existența proprie. Într-un cuvînt, dacă Starobinski s-a simțit legat de Raymond, dacă a suportat multă vreme fără rezerve influența marelui maestru care a fost, pentru el și pentru alții cîțiva, autorul lui *De la Baudelaire la suprarealism*, e pentru că Raymond îi înfățișează o imagine a criticii ciudat de asemănătoare cu cea a vieții spirituale în ansamblul ei, așa cum apare ea la un anumit număr de gînditori sau de poeți, și îndeosebi la Jean-Jacques Rousseau. Căci Rousseau, la fel ca atîția alți mistici, nu încetează să viseze, cum am văzut, înlăturarea obstacolului și stabilirea miraculoasă a unei transparențe între suflete. Or, Raymond, mare specialist în opera lui Rousseau, el care și-a adunat cea mai mare parte a scrierilor sale despre aceasta într-o frumoasă carte [55], este tocmai cel care, printr-o admirabilă uitare de sine, ca și prin cea mai perfectă aderență la autorul său, a știut să stabilească între acesta și sine, la însuși nivelul gîndirii critice, acea transparență absolută cu sufletul altuia, care la Rousseau rămîne un vis. O critică de pură identificare, aceasta e deci forma luată de actul critic la Raymond. Ea se oferă drept reușita tangibilă a ceea ce, la Rousseau și chiar la Starobinski din prima manieră, se revela sub înfățișarea chinuitoare a eșecului ; ea înfățișează o interrelație fără umbră și fără rezervă, o minunată „transparență reciprocă a conștiințelor" [56].

---

[54] *L'oeil vivant*, pp. 25—26.

[55] *Jean-Jacques Rousseau — La quête de soi et la rêverie*, Corti, 1962.

[56] *La transparence et l'obstacle*, p. 8.

Critica poate, aşadar, să devină un mijloc de a face fiinţele şi gîndurile mutual penetrabile. Alegînd să devină critic, Starobinski nu e deci departe de a-şi realiza visul de tinereţe. Critica de identificare face să înceteze orice excludere. Ea introduce dintr-o dată gîndirea care critică în gîndirea criticată. Ea plasează spiritul în inima existenţei.

Dar plasîndu-l în inima existenţei, ea riscă să-l întunece, să-l stingă, să-l facă să-şi piardă caracterul esenţial de forţă oculară şi iradiantă, pe care nu-l posedă decît de la distanţă. Acesta este cel puţin faptul pe care Jean Starobinski îi simte în modul cel mai pregnant. A te identifica înseamnă a te adînci prea adeseori într-o tulbure intimitate despre care lucrul cel mai neînsemnat ce s-ar putea spune este că, în loc să scufunde cele două gîndiri într-un mediu translucid în care să se deschidă una alteia într-un schimb de priviri, le aruncă în confuzia sau nimicnicia ce alcătuiesc fondul atîtor existenţe şi al căror trist spectacol îl oferă, deîndată ce li se deschide interioritatea. Proximitatea, intimitatea constituie adesea cea mai rea dintre opacităţi. Foarte departe de a lumina gîndirea, ele o paralizează, astfel încît critica de identificare este frecvent redusă la un a nu fi de un mimetism grosolan : comuniune şi consonanţă care „nu fac decît *să dubleze sărăcăcios* vocea poetică“ [57]

Rămîne deci a doua posibilitate. Ea nu e lipsită de o uimitoare asemănare cu însăşi atitudinea care, aşa cum am văzut, fusese aceea a lui Jean Starobinski la începuturile sale : atitudine a spiritului care constă în a nu-şi considera niciodată obiectul decît de la distanţă şi în aşa fel încît a-l percepe înseamnă a-l vedea în afară şi a te vedea exclus din el. Exact în acelaşi fel, a critica înseamnă „a vedea de la distanţa unei loji“ [58]. Criticul e cel care devine conştient de sine ca fiind despărţit de ceea ce critică, el e cel care, aşa cum pretinde Blanchot, se serveşte nu de sentimentul prezenţei, ci dimpotrivă, de

[57] *Parole et silence de Claudel*, p. 522.
[58] *Valéry, Essais et témoignages*, p. 145.

cel al absenței : „A înțelege totul fără să aderi“ [59]. Or, această înțelegere de la distanță, exterioară înseși obiectelor pe care le contemplă, nu se aplică numai obiectelor externe ; ea merge pînă la a se aplica eului profund, interiorității ce s-ar părea că trebuie să fie lucrul cel mai intim prezent față de conștiință. Atunci cînd Montesquieu, remarcă Starobinski, se hotărăște să-și facă portretul, el îl atribuie în mod fictiv unei persoane pe care o cunoaște : „De ce face el acest lucru ? Poate pentru a se îndepărta în suficientă măsură ca să vorbească fără greutate despre sine ca despre un altul“ [60]. Poate că, în același fel, criticul este cel care se situează de două ori la distanță : la o distanță față de un prim obiect, care este existența mentală a altuia ; însă datorită apariției acestui prim obiect în distanță, se ivește și o a doua distanță, în adîncul căreia se descoperă un al doilea obiect a cărui contemplare directă ar fi fost sau imposibilă, sau intolerabilă ; dat fiind că el este acel chip al nostru a cărui vedere n-o putem suporta decît cu stricta condiție de a-l vedea reflectat într-un *joc* de oglinzi. Astfel, exercițiul gîndirii critice se dovedește analog îndeosebi practicii jocului și a vieții mascate. Printr-o serie de prefăcătorii, de imagini-releu, cînd acceptate, cînd respinse, criticul va reuși să evoce de la distanță prezența sa îndepărtată, devenită „simplu obiect de reflecție“. Prin aceasta el se aseamănă iarăși cu „melancolicul“ (despre care Jean Starobinski scrie în prezent o lucrare) : „El nu vedea propria sa viață de la distanță, ca pe o parte a spectacolului universal : *ipse mihi theatrum* *. Conștiința reflexivă este minunat de neutră și detașată“ [61].

Însă ea nu e neutră și detașată decît pentru că a știut să facă să urmeze după atitudinea de aderență o atitudine de degajare. Nimic n-ar fi mai rece și poate

[59] *Parole et silence de Claudel*, p. 523.
[60] *Montesquieu par lui-même*, p. 26.
* îmi sînt mie însumi teatru (N.T.).
[61] *La mélancolie de l'anatomiste*, p. 25.

că nici mai puțin clarvăzător decît o conștiință care, de la început și pentru totdeauna, s-ar situa în afară, și-ar refuza atitudinea de simpatie, s-ar izola în voința sa de libertate. Dar atitudinea lui Starobinski este asemănătoare cu cea a perceptorului lui Emile și prietenul Sofiei, care începe prin a împărtăși efuziunile vieții lor sensibile, gustînd în felul acesta o fericire pe care nu o putea într-adevăr înțelege decît bucurîndu-se de ea dinlăuntru ; dar care, totuși, așa cum subliniază Starobinski, „își păstrează întreaga-i libertate, tocmai atunci cînd se scufundă în această fericire străină“ [62]. Activitatea critică se aseamănă mult cu o „participare fără legături“. Ea este dublă, implicînd simultan sau succesiv „distanța absolută și intimitatea absolută“ [63]. „Critica completă, spune Starobinski, nu e poate nici cea care năzuiește spre totalitate, nici cea care năzuiește spre intimitate ; e *o privire ce știe să ceară rînd pe rînd dominarea (le surplomb) și intimitatea*“. [64] Intimitate inițială sau finală, obținută prin mișcarea inteligenței care se transformă în simpatie ; cunoaștere întotdeauna finală, privire care cade de sus, în care se metamorfozează căldura spiritului ce se preface în pură lumină.

[62] *La transparence et l'obstacle*, p. 221.
[63] *Montaigne ou la conversion à la vie*, p. 40.
[64] *L'oeil vivant*, p. 27.

XV

SARTRE

„Dacă prin imposibil ai intra *într*-o conştiinţă, ai fi cuprins de un vîrtej şi aruncat afară“ *.

Această frază ne-ar putea servi foarte bine pentru a defini atitudinea lui Sartre în materie de critică. Căci orice critică presupune tocmai un act de identificare, iar Sartre declară imposibilă această identificare. El o declară imposibilă în două moduri diferite. Imposibilă mai întîi pentru că nici o critică nu poate pătrunde în conştiinţa altei persoane ; iar apoi, pentru că, presupunînd că ar putea pătrunde, conştiinţa critică nu s-ar putea menţine acolo.

Să luăm în considerare mai întîi prima dintre aceste două propoziţii. Pentru ce, în ochii lui Sartre, gîndirea critică nu poate să pătrundă în interiorul oricărei alte gîndiri ? El vă va răspunde că raţiunea acestui fapt e că nu există interior : „Conştiinţa nu are lăuntru“. În vechea critică, bazată ea însăşi pe o veche psihologie, orice gîndire individuală putea fi concepută ca avînd un lăuntru şi un afară ; şi dacă spaţiul din afară nu era decît un comportament extern a cărui semnificaţie nu putea fi descifrată, însăşi această semnificaţie trimitea la un lăuntru, adică la un univers mental alcătuit din

---

* *Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl, l'intentionalité (O idee fundamentală a fenomenologiei lui Husserl, intenţionalitatea)*, ianuarie 1939, *Situations*, I, p. 32.

idei, din sentimente, din amintiri şi tendinţe, trimiţînd ele însele la un anumit fond permanent al existenţei, numit substanţă. A te identifica cu ideile, sentimentele, amintirile şi tendinţele unui individ însemna a te identifica prin intermediul lor cu individul însuşi, în ceea ce avea el substanţial. După ce a făcut acest lucru, nu-i mai rămînea criticului decît să dezvăluie cititorului această substanţialitate scoasă la lumină. Or, în ochii lui Sartre, toate acestea aparţin unei psihologii revolute. Nimic substanţial nu mai rezidă într-o fiinţă pentru a constitui interiorul acestei fiinţe. Ideile, sentimentele, tendinţele, chiar şi amintirile, toate acestea nu mai constituie decît obiecte de conştiinţă, exterioare acesteia şi neexistînd prin urmare decît în afara ei. Cît despre conştiinţa însăşi, în sine, ea e goală pentru Sartre. Ea e total lipsită de lăuntru, şi aceasta e raţiunea foarte simplă pentru care e imposibil să pătrunzi în ea ; nu pentru că lăuntrul ei ar fi de nepătruns, ci pentru că lăuntrul nu există : asemănătoare prin aceasta acelor sate contrafăcute alcătuite numai din faţade, pe care Potemkin le construia pe drumul parcurs de Ecaterina a II-a, cu prilejul călătoriei acesteia în Crimeea. Critica nu se poate identifica cu ceea ce, în sensul cel mai riguros al termenului, este substanţial. Ea însăşi fiind nesubstanţială (de vreme ce e conştiinţă), n-ar putea să se confunde cu altă nesubstanţialitate ; decît în mod pur negativ, ca atunci cînd se spune că zero este egal cu zero.

Însă îndărătul acestei prime imposibilităţi se descoperă o a doua. Conştiinţa critică nu numai că nu poate pătrunde în această interioritate negativă constituită de conştiinţa celuilalt, ci, presupunînd că o poate face, ea s-ar găsi deîndată expulzată ca de un violent curent de aer. Pentru că orice conştiinţă este un vid orientat spre o plenitudine externă, deci o mişcare centrifugă ori tangenţială prin care, smulgîndu-se din propriul său gol, ea se proiectează asupra unui obiect din afară. Astfel, conştiinţa critică, încercînd să se amestece în conştiinţa

studiată, ar fi asemănătoare unuia dintre acele corpuri ușoare introduse într-o țeavă prin care trece un curent rapid, și care ar fi imediat antrenate în afară de emanația ce se produce.

Pe scurt, pentru Sartre conștiința nu poate nici să pătrundă, nici să se mențină în conștiința criticată. O identificare în profunzime, o identificare cu profunzimea existenței, așa cum o găsim la Rivière, la Du Bos, sau mai recent la Marcel Raymond, este de neconceput din partea lui Sartre. Înseamnă totuși aceasta că în sistemul său orice identificare a două conștiințe e de neconceput? Desigur, vidul conștiinței critice nu se poate contopi cu vidul conștiinței criticate. Dar ea poate cel puțin s-o însoțească pe itinerarul său, s-o urmeze în mișcarea prin care, exteriorizîndu-se, trece de la golul său lăuntric la plenitudinea externă. Dacă e adevărat că orice conștiință este *proiect* de a deveni ceva, acest proiect nu e o pură absență de existență, e o lipsă în care se oglindește un plin, o imagine de care se leagă o anumită dorință omenească. Din momentul în care conștiința devine — așa cum este, pare-se, destinul ei la Sartre, — conștiință a altceva decît sine, în același timp ea se exprimă, se revelează, devine perceptibilă pentru altă conștiință. Dorința care o orientează îi dă o formă. Aceasta poate fi recunoscută, interpretată, însușită. Eu, conștiință critică, pot să mă identific cu acest alt „eu", revelat în întregime în *intenția* care, deviindu-l, îl individualizează. „Această necesitate a conștiinței de a exista ca o conștiință a altceva decît sine, scrie Sartre, Husserl o numește *intenționalitate*." Pot trăi această intenționalitate a conștiinței celuilalt, plasîndu-mă eu însumi — eu, criticul — în punctul de plecare al perspectivei ce duce de la el la obiectul care îl ocupă. Astfel voi trăi viața celuilalt așezînd înaintea propriilor mei ochi obiectul pe care conștiința celuilalt și-l așează înaintea ochilor ei. Printr-un paradox ce aparține esențialmente gîndirii critice a lui Sartre, aceasta nu poate trăi în interior gîn-

direa altuia decît întorcîndu-i spatele acestui interior, negîndu-i existenţa şi concentrîndu-se, dimpotrivă, asupra a ceea ce este exterior acestei gîndiri. Spune-mi ce exterior frecventezi şi voi şti cine eşti pe dinăuntru.

N-o voi şti decît numai în felul acela. Nimic n-ar fi mai greşit din partea mea, a criticului, decît să presupun o altă conştiinţă, o conştiinţă de scriitor, ca *fiind*, ca deja instalată în existenţa sa. O conştiinţă nu *este* niciodată. Ea *se face*, spune Sartre. Criticul urmăreşte să surprindă, ca să spunem aşa, în trecere, tocmai această devenire, înainte ca, *fiind făcută*, ea să nu mai fie decît o conştiinţă încremenită, oprită, o conştiinţă preschimbată în contrarul ei, adică într-o esenţă sau într-un obiect. Lansînd cunoscuta polemică cu Mauriac (reproşîndu-i că impune personajelor sale o substanţă artificială şi că le transformă astfel în lucruri), Sartre nu numai că a afirmat o anumită concepţie — nouă, într-un cuvînt — a romanului, ci şi-a definit, în acelaşi timp, şi poziţia sa de critic. Dacă într-adevăr personajul de roman nu trebuie să fie prizonierul unei anumite definiţii a lui anterioare (caracterul său, esenţa sa), ci, dimpotrivă, să se inventeze pe sine în fiecare moment, *a fortiori* lucrurile trebuie să se petreacă la fel cu romancierul pe cale de a-şi scrie romanul şi cu criticul pe cale de a participa la această liberă creaţie a romanului. Unui roman „deschis", deschis spre lumea din afară, deschis spre viitor, deschis spre o pluralitate de obiecte prin intermediul cărora iese la lumină intenţionalitatea gîndirii creatoare, trebuie să-i corespundă o critică ce percepe treptat şi care urmează curba acestor evoluţii capricioase. Mai mult, unei opere mereu percepute ca metamorfozîndu-se ea însăşi şi creîndu-şi propriul viitor, trebuie să-i corespundă o critică ce are grijă să nu-şi închidă niciodată omul în partea revolută a operei sale, în *trecutul* său de scriitor : deci o critică deschisă la rîndul ei, descriind mai degrabă un viitor decît un trecut. Acest lucru se vede cu o deosebită limpezime în primele

scrieri critice ale lui Sartre, care sînt de departe și cele mai bune. În *Faulkner*, *Blanchot*, *Dos Passos*, *Giraudoux*, *Camus*, *Ponge*, ceea ce ni se prezintă sînt debuturile unor scriitori. Puțin interesează faptul că în anumite cazuri particulare e vorba de scriitori evident experimentați, ca de exemplu Giraudoux sau Dos Passos, și nu de adevărați debutanți cum erau Blanchot, Faulkner sau Camus. Căci toți erau surprinși în actul prin care găseau o soluție unei situații date, și chiar în acel soi de încurcătură în care se aflau înainte de a fi găsit această soluție ; astfel încît la ei se remarcă (exact ca la acel personaj ezitant din romanul sartrian, numit Mathieu, care ne e înfățișat înainte de a se folosi de libertatea sa) o conștiință creatoare care luptă cu problemele sale și își încearcă soluțiile. Exista aici o minunată critică a lui Sartre ce însoțea operele în însuși avîntul lor, colaborînd, la urma urmelor, cu ele pentru rezolvarea dificultăților.

Sartre a renunțat la acest fel de critică. Critica sa a devenit treptat din ce în ce mai puțin deschisă, din ce în ce mai puțin mlădioasă, din ce în ce mai puțin dispusă să urmeze printr-o identificare simpatizantă meandrele inventive descrise de autorii de care se ocupă. Sartre nu mai ține să ia parte la mișcarea conștiințelor în gestație decît pentru a le surprinde greșind și a le dojeni pentru alegerea pe care au făcut-o. Astfel s-a produs o schimbare radicală în critica sartriană. Moralismul lui Sartre îl constrînge acum să examineze dacă scriitorul despre care se vorbește s-a interesat într-adevăr de problemele epocii sale, așa cum *trebuia* s-o facă. El îl mustră dacă n-a făcut nimic în acest sens, îl denunță pentru că n-a vrut să înțeleagă că era „în situație" în timpul său. Cu siguranță, în acest moment, Sartre e la mii de leghe de critica de identificare. Ba, mai mult ! Nu e atît de sigur ! Ceea ce Sartre îi reproșează, de exemplu, lui Baudelaire, este că nu a acționat așa cum Sartre însuși ar fi fost îndemnat s-o facă, într-o serie de situații pe care criticul nu le consideră numai din exterior, ci în interiorul că-

rora se inserează el însuşi, luînd hotărîri, nutrind proiecte, întreprinzînd acţiunile în care Baudelaire evita să se angajeze, astfel că Sartre e acela care, la fel cu înlocuitorul unui recrut din epoca napoleoniană, trage gloanţele şi poartă cartuşiera celui pe care îl înlocuieşte. Nu greşim deci spunînd că dacă Sartre se desolidarizează din ce în ce mai mult, în criticile sale, de *intenţiile* scriitorilor despre care vorbeşte, în schimb el se solidarizează din ce în ce mai mult cu condiţiile externe în care aceşti scriitori se află situaţi.

XVI

ROLAND BARTHES

În opoziție cu critica identificatoare și contemplativă, cea a lui Du Bos, a lui Rivière, a lui Raymond, care reunește în mod spontan gîndirea reflectoare a criticului cu gîndirea reflectată a romancierului sau a poetului pe care îl studiază, se distinge, așadar, o altă critică, aceea de exemplu, a lui Maurice Blanchot, iar uneori și a lui Jean Starobinski, care se afirmă drept act de conștientizare a distanței ce desparte subiectul care critică de obiectul criticat. Or, un asemenea act de conștientizare nu e posibil decît pentru că, la Starobinski ca și la Blanchot, gîndirea critică se diferențiază cît poate de mult de obiectul pe care îl ia în considerare, pentru a-l reflecta mai bine. Acceptînd, accentuînd chiar separația inevitabilă care există între gîndire și ceea ce ea gîndește, inteligența critică încearcă astfel să atingă un grad de luciditate pînă la care n-ar putea să se ridice niciodată dacă s-ar apropia de obiectul său pînă la contopirea cu el.

Uneori această exteriorizare a actului critic e dusă totuși pînă la un asemenea punct, încît nu mai există subiect reflector, nu mai subzistă decît obiectul reflectat. Critica devine atunci oglinda impersonală în care obiectul — nimic altceva decît obiectul — se dezvăluie în alcătuirea sa, în compoziția sa, în relația dintre părțile sale, în ordinea sa lingvistică. Acesta e, pare-se, punctul de vedere — presupunînd că există și aici un punct de vedere — în care pretinde a se plasa critica

structuralistă. În loc să se afirme drept conştiinţă a operei, spiritul consimte să nu mai fie decît verificatorul ei. În virtutea acestei renunţări, orice viaţă subiectivă se retrage din opera însăşi. Ea nu mai este o gîndire care îşi oferă obiecte, ci un ansamblu de obiecte care există doar prin raporturile lor reciproce. Pe scurt, sub acest aspect, critica îşi interzice orice funcţie, în afară de una singură : perceperea realităţii obiective care constituie opera. Critica devine actul de constatare a unui cuvînt, înregistrarea unei îmbinări de semne.

Aceasta e raţiunea pentru care o asemenea critică nu e niciodată atît de în largul său ca atunci cînd se ocupă de o operă în care partea subiectivă este aproape nulă, iar partea obiectivă e cît mai aproape cu putinţă de a forma totalitatea a ceea ce se exprimă. Operele lui Robbe-Grillet sînt exemple potrivite ale unei astfel de literaturi voit şi exclusiv obiective, căreia i se aplică o critică pe care am putea-o numi obiectivantă, de vreme ce nu caută decît să pună în relief *Dasein* *-ul obiectului. Maximum de obiectivitate, minimum de subiectivitate sau, ca să folosim faimoasa expresie a lui Roland Barthes, grad zero al scriiturii, acesta e mediul abia mental în interiorul căruia structuralismul pretinde să se închidă. Dar ce trebuie oare să înţelegem prin acest „grad zero" ? Nu e el actul prin care spiritul, reducîndu-şi la zero intervenţia în înţelegerea internă a operei, aceasta i se înfăţişează sub forma unei pluralităţi de funcţiuni lingvistice construindu-se în reţea şi constituind o structură ? În fond, ceea ce frapează înainte de toate în critica structuralistă este voinţa de a nu mai acorda nici o parte activă conştiinţei. Pentru ea nu mai există nimic altceva decît o realitate externă, pur verbală : să spunem un discurs şi chiar, în acest discurs, forma pe care o adoptă, nu substanţa subiacentă, materială sau spirituală, care îi este proprie. Critica lui Barthes are deci o latură negativă, pe care e important s-o arătăm.

---

[1] *Existenţa, existenţa ca atare* (germ. *da* = *aici* + *sein* = *a fi*) — N. T.

Ca și poezia lui Mallarmé, ea se caracterizează mai ușor prin omisiunile decît prin afirmațiile sale. În fiecare clipă, ceea ce apare cu precădere în ea este o absență, o privare de existență : „În *Le voyeur*, spune Barthes, nu mai există nici o caracterizare a istoriei. Aceasta *tinde spre zero*". Puțin mai departe, dar tot în același text, Barthes vorbește despre *starea zero* a anecdotei. Exemplele s-ar putea înmulți. Barthes îl laudă pe Robbe-Grillet pentru că a căutat îndeosebi să exprime o negativitate. „Minuția privirii, spune în legătură cu el, este *pur negativă*, ea nu instituie nimic, sau mai degrabă instituie *nimicul* omenesc al obiectului." Nimic omenesc, lipsă a prezenței care se manifestă prin suprimarea oricărui semn afectiv ce ar putea să califice obiectul, să-i dea cea mai neînsemnată înfățișare subiectivă, și aceasta cu intenția expresă de a-i salvgarda integritatea obiectivă. Într-un cuvînt, gradul zero al scriiturii înseamnă reducerea la neant a subiectivității, și aceasta datorită unui limbaj cît mai lipsit cu putință de emoție și chiar de imaginație. E frapant să constați că efortul lui Barthes de a reduce la nimic, la zero, partea subiectivă a activității literare îl determină să adopte o atitudine nu deosebită de cea a lui Gaston Bachelard, pe vremea cînd, hotărît să psihanalizeze gîndirea omului de știință, acesta voia să curețe limbajul de toate imaginile în care se trădează acțiunea subiectivității. S-a văzut cum, la Bachelard, această voință de a ajunge la un obiectivism pur s-a prefăcut în contrarul ei, și ce admirabilă revanșă și-a luat în cele din urmă în critica sa subiectivismul amenințat să se stingă. Nimic mai pozitiv, într-adevăr, decît mișcarea prin care imaginația materiei face ca la Bachelard spiritul să basculeze în cele din urmă de partea reveriei și a sentimentului de sine. La capătul opus, nu există la Barthes — cel puțin pînă în prezent — nici o mișcare de acest gen. E cu neputință să găsești în scrierile sale cel mai neînsemnat început al unui act al spiritului, prin care acesta s-ar abate de la obiecte pentru a se surprinde în poziția sa centrală și în evidența sa interioară.

De fapt, la Barthes nu există conştiinţă de sine, nu există *Cogito*. Spiritul nu e prezent decît prin absenţă. El este ceea ce e omis, ceea ce e negat, ceea ce e trecut sub tăcere. De unde o curioasă asemănare între anumite texte ale lui Barthes şi cele ale lui Blanchot. De o parte ca şi de cealaltă, spiritul nu se poate revela spiritului decît la modul negativ, sub forma unui vid. În sînul structurării universale a cuvîntului, el se dezvăluie ca nonstructură, ca un ne-cuvînt. Cuvînt, aşadar, nerostit, structură needificată, loc lăsat gol pe dinăuntru în centrul unui spaţiu în care nimic subiectiv nu mai poate avea loc şi, în special şi mai ales, *eul* însuşi. Acolo unde totul capătă o formă, el, şi împreună cu el întreg universul său mental, alunecă în inform. Astfel Barthes scrie : „Scriitorul este singurul, prin definiţie, care îşi *pierde propria sa structură* şi pe cea a lumii în structura cuvîntului".

Reducerii la zero a subiectului îi corespunde instaurarea obiectului drept centru exclusiv de pozitivitate în opera literară. Obiectul *este*, şi numai existenţa lui poate fi afirmată. El este în întregime format din limbaj, adică din elementele sale componente şi din nimic altceva. Este un ansamblu de funcţiuni structurîndu-se prin înseşi relaţiile lor. Este un sens care se rosteşte, fără ca la sursa acestei rostiri să existe un subiect rostitor. Totul se petrece ca şi cum, ca să fi existat operă literară, ar fi trebuit şi ar fi fost suficient să fi existat o structurare de cuvinte semnificante, fără să fi fost necesar a se ţine seama nici de un semnificator, nici de un semnificat. Operă deci suspendată, nu de existenţa unui autor, nici chiar de cea a lucrurilor reale, ci doar de actul prin care, rostindu-se, limbajul se susţine pe sine însuşi. Astfel, în structuralism se evidenţiază o pretenţie egală cu a lui Mallarmé, aceea de a înlocui existenţa adevărată a obiectelor şi a eului cu o existenţă verbală, realitatea — cu un cuvînt.

Dar dacă aşa arată literatura pentru structuralism, care e concepţia sa despre critica literară ? Va fi un limbaj despre un limbaj, o structură a structurii. În dis-

cursul critic al lui Roland Barthes se observă mereu intenția de a stabili, dincolo de limbajul-obiect, un alt limbaj, medium lingvistic din care orice desemnare concretă ar fi desființată, din care orice semnificație referitoare la lumea exterioară ar fi dispărut și în care obiectivitatea verbală, purificată de orice semnificație externă și întîmplătoare, s-ar mulțumi să se semnifice pe sine, și aceasta numai prin modul său de funcționare. Activitatea literară ar deveni o combinatoare de mișcări verbale. La acest grad, care e polul opus al gradului zero al scriiturii, opera s-ar revela criticului într-o absență totală de individualitate, de subiectivitate, și chiar de semnificație. Actul critic nu ar avea altă rațiune de a fi decît aceea de a face să apară, la nivelul de rarefiere și de abstracțiune cel mai înalt, nonsubiectivitatea operei și acea stranie absență de referințe la lumea exterioară sau la persoană, care ar face din ea un polipier de sensuri diferite, însă legate toate între ele și orientate spre o centralitate verbală lăuntrică, la fel cu niște corali opunînd o barieră continuă agitației nedefinite a apelor largului și scăldîndu-se, pe de altă parte, în apele lagunei. Critica e împlinirea obiectivității limbajului. Ea desăvîrșește nimicirea subiectivului. Ea e sterilizarea finală a tot ceea ce a putut fi spus. De aceea, nu e deloc de mirare a vedea critica lui Barthes supunîndu-se, cu o constanță remarcabilă, abstracțiunii celei mai mari : desigur, nu acea abstracțiune care se mulțumește să substituie lucrurilor concrete ideile corespondente (Barthes nu e un platonician), ci cealaltă abstracțiune care, sustrăgînd cuvintelor realitățile pe care le desemnează, nu mai caută să vadă în ele decît un joc lingvistic. Pură știință a unui limbaj care se rostește și care, rostindu-se, se compune, și sfîrșește prin a ajunge la un fel de coerență formală, dincolo de care nimic nu se poate gîndi și nici formula.

Aceasta e critica lui Barthes, cea mai puțin subiectivă din cîte există, cea care ar vrea să se întemeieze ca știință universală a cuvîntului prin desființarea subiectului.

Dacă această pretenţie este confirmată, trebuie să spunem că nu există o alta mai îndepărtată de tot ceea ce caracterizează critica imediat precedentă. Aceasta, fie că a fost spiritualistă, la Rivière sau Du Bos, critică a identificării şi a prezenţei la Raymond sau Béguin, critică fenomenologică sau intenţionalistă la Bachelard, Sartre, Blin sau Blanchot, se înfăţişa şi se înfăţişează încă esenţialmente ca surprindere a activităţii conştiente inerente operei. Critică subiectivă, critică în întregime conţinută într-un act de intersubiectivitate. Pe de altă parte, în critica structuralistă sau barthiană nu e loc pentru un act de conştiinţă sau, cel puţin, acest act de conştiinţă nu poate fi niciodată mărturisit sau explicitat. Cuvîntul se desfăşoară într-o muţenie a spiritului. Trebuie deci să ne resemnăm a crede că într-o asemenea critică, care e cea de azi şi poate cea de mîine, tăcerea conştiinţei şi absenţa subiectului se vor prelungi la nesfîrşit ? Nu cred. O experienţă statornică ne arată că în materie de istorie literară, ca în oricare alta, nu există niciodată vreun mijloc de a priva în întregime de cuvînt partea subiectivă a fiinţei şi că, alungată ori obligată să tacă, ea reapare şi se afirmă într-o manieră nouă. Toate încercările de obiectivare a literaturii au sfîrşit în cele din urmă cu o reinstaurare a subiectului în literatură. Vreţi să faceţi o literatură în întregime obiectivă ? Vedeţi pînă la urmă, inevitabil, cum se iveşte din nou, în centrul obiectivităţilor triumfătoare, o subiectivitate zadarnic negată ori exclusă. Aceasta este situaţia obiectivismului goethean, a realismului flaubertian, la parnasieni şi la pozitivişti. Alungaţi subiectivitatea, ea se întoarce cu paşi repezi. Fără îndoială, atunci cînd revine, ea pare diferită de sine însăşi. Exilul şi negarea au o valoare de catharsis. După o absenţă, subiectivitatea reapare lipsită de atributele sale facile, de sentimentalitate, de excesul de personalitate, de relaţiile adeseori iluzorii ce păreau a o lega, înafara operei, de cutare existenţă umană, de cutare adevăr biografic. Pe de altă parte, ea reapare purificată şi asociată, în modul cel mai limpede, cu structura unui discurs. Ea e o gîndire vorbitoare, o

conștiință semnificîndu-se în obiectele sale verbale. Dar pînă în prezent această reapariție nu se face decît într-un mod aproape invizibil, uneori chiar, ea nu are loc decît sub forma unui tipar gol. În studiile cele mai admirabile ale lui Barthes și ale celui mai fin dintre discipolii săi, Gérard Genette, se simte în mod constant prezența negativă dar activă a unei subiectivități nerecunoscute. În ariditatea voită a scriiturii, ea e acolo, însă incognito, ea se înscrie pe margine și în alb.

XVII

FENOMENOLOGIA CONȘTIINȚEI CRITICE

I

Să ne reamintim începutul lui *Igitur*. Într-o odaie goală, pe o masă, o carte își așteaptă cititorul. Mi se pare că aceasta este situația inițială a oricărei opere literare. Înainte ca cineva să înceapă a o citi, nu există decît un obiect de hîrtie care, prin prezența sa inerentă într-un loc oarecare, își afirmă doar existența sa de obiect. Astfel, pe rafturile bibliotecilor, în vitrinele librăriilor, cărțile așteaptă să vină cineva să le elibereze de materialitatea, de nemișcarea lor. Așteaptă oare cu adevărat, pîndesc oare venirea celui care va produce în ele marea schimbare pe care o știm ? E puțin probabil. Tot ce se poate afirma este că, înainte de venirea cititorului, cărțile rămîn la locul și în starea în care sînt. Fără îndoială, ele nu cunosc acel dureros chin al sufletului sfîșiat de dorința unui eveniment care l-ar transforma. Vai, se pare că într-adevăr cărțile nu cunosc neliniștea așteptării. Ca toate obiectele materiale, ele trebuie că sînt mulțumite cu situația lor.

Totuși, eu nu pot să mă conving întru totul de această nepăsare. Cînd văd cărți pe tejghele, le compar cu acele animale așezate de negustori în mici cuști, și care speră atît de vădit că un cumpărător le va alege. Căci, fără îndoială, animalele știu că soarta lor depinde de o intervenție a omului, datorită căreia vor fi eliberate de rușinea de a fi tratate ca niște simple obiecte. Nu la fel se întîmplă cu cărțile ? Închise în ele însele, ignorate,

umilite, ele rămîn oferite acolo unde zac, pînă în clipa în care un cititor se interesează de ele. Știu ele oare că aceasta le-ar putea conferi o altă formă de existență? Uneori s-ar spune că sînt luminate de o speranță. Citiți-mă, par a spune. Rezist cu greu solicitării lor. Nu, cărțile nu sînt niște obiecte ca oricare altele.

Din întîmplare, sentimentul pe care mi-l inspiră îl încerc și în legătură cu alte obiecte. Îl încerc pentru anumite vase și statui. Nu-mi va trece niciodată prin minte să fac înconjurul unei mașini de cusut, să privesc o farfurie pe dedesubt. Mă mulțumesc să cercetez fața pe care mi-o prezintă. Însă statuile îmi inspiră dorința de a mă învîrti în jurul lor, iar vasele dorința de a le lua în mînă. Mă întreb de ce. Nu e oare pentru că îmi dau iluzia că există ceva în ele pe care l-aș putea percepe privindu-le sub un alt unghi? Un vas ori o statuie nu mi se par în întregime revelate de perimetrul pereților lor. Pe lîngă suprafețe, ele trebuie să mai aibă un lăuntru. Care este acest lăuntru, acest lucru mă nedumerește și mă silește să mă învîrt în jurul lor, ca pentru a găsi intrarea unei încăperi secrete. Dar nu există intrare (în afară de deschiderea din partea de sus a vasului, care nu e, dealtminteri, decît un fals orificiu). Vasul și statuia sînt închise. Ele mă silesc să rămîn în afară. Nu le văd decît din exterior, ele mă condamnă la exterioritate. Nu putem intra cu adevărat în legătură. De unde indispoziția mea.

Să lăsăm aici, cel puțin provizoriu, statuile și vasele. N-aș vrea ca și cărțile să fie la fel cu ele. Cumpără un vas și pune-l acasă, acolo, pe o masă ori pe cămin — el se va lăsa, după o vreme, îmblînzit de privire. Va deveni unul din oaspeții familiari ai locuinței tale. Însă el nu va rămîne mai puțin vas. Ia o carte și, dimpotrivă, o vei vedea oferindu-se, deschizîndu-se. Tocmai această deschidere a cărții îmi pare un lucru excepțional și important. Cartea nu se închide în propriile ei contururi; ea nu se instalează în ele ca o fortăreață. Existînd în sine, ea nu cere nimic mai mult decît să existe în afara ei ori să te lase să exiști în ea. Pe scurt, ceea ce este ex-

traordinar în cazul cărții, e faptul că între tine și ea barierele cad. Ești în ea, ea este în tine, nu mai există nici afară nici înăuntru.

Acesta e fenomenul ce are loc în odaia goală din *Igitur*. Cineva intră în ea, ia cartea deschisă pe masă și începe să o citească. Apoi, survine dispariția zidurilor, absorbirea spiritului într-un obiect, strania penetrabilitate de care aceasta din urmă dă dovadă. Așa cum spuneam, același lucru se petrece atunci cînd cumperi o pasăre, un cîine, o pisică, pe care îi vezi metamorfozîndu-se într-un prieten. Tot așa, dacă îmi iubesc cărțile este pentru că recunosc în ele niște ființe susceptibile de a-mi restitui ceva din afecțiunea pe care le-o port. Dar aceasta e oare totul ? Transformarea pe care o operez într-o carte, citind-o, se mărginește oare la a o ridica la rangul de persoană vie ? Lucrurile merg și mai departe. Are loc un nou fenomen, în definirea căruia întîmpin mari dificultăți.

Ca să reușesc acest lucru, trebuie să revin la situația despre care tocmai am vorbit. O carte e aici, așteptînd într-o odaie goală. Dar iată că cineva intră, eu de pildă, eu care răsfoiesc cartea și încep să o citesc. Atunci, în chiar clipa aceea, din obiectul deschis în fața ochilor mei văd ieșind o mulțime de cuvinte, de imagini, de idei. Gîndirea mea le ia în stăpînire. Îmi dau seama că ceea ce țin în mînă nu mai e un simplu obiect, nici chiar o ființă care e numai vie, ci o ființă înzestrată cu rațiune, o conștiință : conștiință a celuilalt, nu deosebită de cea a cărui prezență o presupun în mod automat în toate făpturile omenești pe care le întîlnesc ; dar care, în acest caz special, mi se deschide, care îmi îngăduie să-mi scufund privirea înlăuntrul ei înseși, care merge pînă acolo încît mă lasă — privilegiu nemaiauzit — să gîndesc ceea ce gîndește și să simt ceea ce simte.

Lucru nemaiauzit, ziceam. Un lucru nemaiauzit e, întîi de toate, dispariția a ceea ce numeam obiect. Unde e cartea pe care o țineam în mînă ? Ea e încă aici și, în aceeași clipă, nu mai este, nu mai e nicăieri. Acest obiect pe de-a-ntregul obiect, acest lucru de hîrtie așa cum

există lucruri de metal sau de porțelan, acest obiect nu mai este sau, cel puțin, este ca și cum n-ar fi, atîta timp cît citesc cartea. Căci cartea a încetat să fie o realitate materială. Ea s-a preschimbat într-o suită de semne ce încep să existe pe cont propriu. Unde se desfășoară această nouă existență ? În mod sigur, nu în obiectul de hîrtie. În mod sigur nici în vreun alt loc situat în spațiul exterior. Rămîne un singur loc posibil de existență a semnelor : forul meu interior.

Cum s-a săvîrșit acest fapt ? Prin ce procedeu, datorită cărei mijlociri ? Cum am putut oare să-mi deschid atît de complet gîndirea față de ceea ce, în mod obișnuit, se află exclus din ea ? Cum am putut pătrunde atît de ușor în interiorul unei gîndiri care îmi este închisă în cea mai mare parte din timp ? Nu știu. Știu doar că, citind, percep în mintea mea o mulțime de idei care sînt instalate aici ca la ele acasă. Fără îndoială acestea sînt încă obiecte : imagini, noțiuni, cuvinte, deci obiecte ale gîndirii mele. O enormă diferență se descoperă totuși între aceste obiecte incontestabil mentale care îmi ocupă spiritul și, pe de altă parte, cele ce-mi cad sub ochi și dintre care cartea, înainte de a începe să o citesc, era un exemplu ca atîtea altele. Căci cartea, ca și vasul, ca și statuia, ca și masa, era un obiect printre altele, situat în lumea din afară : lumea în care ele obișnuiesc să trăiască între sine ori fiecare pentru sine, neavînd nici o nevoie să fie gîndite de către gîndirea mea ; în timp ce în lumea lăuntrică, în care se joacă, precum niște pești într-un acvariu, cuvinte, imagini și idei, aceste entități mentale au nevoie, pentru a exista, de lăcașul pe care li-l procur ; ele depind de conștiința mea.

Această dependență constituie în același timp un dezavantaj și un avantaj. Așa cum am spus, faptul de a se putea lipsi de orice intervenție a gîndirii este privilegiul obiectelor exterioare. Ele nu cer decît să fie lăsate în pace. Se descurcă singure. Însă nu la fel stau lucrurile desigur, cu obiectele lăuntrice. Prin constrîngere ele au fost silite să-și schimbe natura. Preschimbate în ima-

gini, idei și cuvinte, ele au devenit entități pur spirituale. Într-un cuvînt, ca să poată exista ca obiecte mentale, au fost nevoite să renunțe la orice speranță de a avea o existență reală. Pe de o parte, acesta e un motiv de părere de rău. De îndată ce înlocuiesc prin cuvintele unei cărți percepția mea directă asupra realității, mă predau, cu picioarele și mîinile legate, atotputerniciei minciunii. Îmi iau rămas bun de la ceea ce este, prefăcîndu-mă a crede în ceea ce nu este. Mă înconjur de fantasme și de fantome, sînt prada limbajului. Iar de această luare în stăpînire nu e chip să scap. Limbajul mă înconjoară cu ficțiunea lui așa cum apa acoperă un regat înghițit de mare. Nici o secțiune a realității nu e la adăpost de această îngropăciune universală. Caracteristica literaturii, adică a limbajului în libertate, a limbajului dedîndu-se neînfrînat exercitării depline a puterii sale, este de a nu respecta nici o realitate obiectivă, nici un lucru tangibil, nici un fapt dovedit. Nu mai rămîne din ea nici o parcelă ca o fărîmă de uscat în lichidul univers al ficțiunii. Pe de altă parte, strămutarea realității într-un echivalent imaginar, prin limbaj, are avantaje de netăgăduit. Universul ficțiunii, fiind mai fluid, este și mai elastic decît cel al realității obiective. El se pretează la toate întrebuințările, cedează fără prea multă rezistență solicitărilor spiritului. Mai mult, și aceasta e cel mai însemnat dintre toate avantajele sale, acest univers lăuntric constituit de către un limbaj nu-mi pare radical opus mie care-l gîndesc. Fără îndoială, ceea ce întrevăd printre cuvinte sînt niște forme nu lipsite de aparență obiectivă. Însă acestea nu-mi par a fi de o altă natură decît gîndirea mea care le gîndește. Sînt obiecte, însă obiecte mentale, deci subiectivizate. Pe scurt, datorită faptului că prin intervenția limbajului totul a devenit mental în mine, opoziția dintre subiect și obiectele sale s-a atenuat în mod considerabil. Și cea mai mare binefacere a literaturii este astfel ceea ce mă convinge că, datorită ei, mă aflu eliberat de sentimentul permanent de incompatibilitate între conștiința mea și obiectele sale.

Iată, așadar, ce remarcabilă transformare operează în mine lectura. Nu numai că ea face să dispară din jurul meu orice obiect fizic, inclusiv însăși cartea pe care sînt pe cale de a o citi, dar ea înlocuiește această obiectivitate externă cu o mulțime de obiecte mentale aflate în strînsă legătură cu conștiința mea. Totuși, însăși intimitatea în care trăiesc acum cu obiectele mele îmi va crea noi probleme. Cea mai ciudată este următoarea: eu sînt cineva căruia i se întîmplă să aibă drept obiect al propriilor sale gînduri niște gînduri scoase dintr-o carte pe care o citesc și care sînt cugetările altuia. Ele sînt ale altuia, și totuși eu le sînt subiectul. Situație și mai surprinzătoare decît cea constatată cu puțin înainte. Gîndesc gîndirea altuia. Desigur, n-ar fi nimic uimitor în asta, dacă aș gîndi această gîndire ca pe o gîndire a altuia. Însă o gîndesc ca fiind a mea. E un fenomen dintre cele mai neobișnuite. De obicei, eu sînt cel ce gîndește, eu care mă recunosc în niște gînduri ce au putut veni de undeva, dar pe care mi le asum în clipa cînd le gîndesc. Așa trebuie înțeleasă afirmația lui Diderot: „Gîndurile mele sînt tîrfele mele". Înțelegeți prin aceasta că aceste gînduri au putut fi gîndite de toată lumea, fără a-și pierde facultatea de a fi regîndite de Diderot ca propriile sale gînduri. Cu alte cuvinte, ele încetează să mai aparțină celorlalți pentru a deveni proprietatea celui ce le gîndește ultimul. Însă în cazul lecturii mele actuale lucrurile stau cu totul altfel. Din cauza ciudatei invadări a persoanei mele de către gîndurile altuia, sînt un eu căruia îi este dat să gîndească o gîndire care îmi rămîne străină. Sînt subiectul unor alte gînduri decît ale mele. Conștiința mea se comportă ca o conștiință a altcuiva decît mine.

Acest lucru merită să reflectezi asupra lui. Într-un anumit sens, trebuie să recunosc că nici o idee nu-mi aparține cu adevărat. Nici o idee nu aparține nimănui. Ideile trec dintr-o minte într-alta, așa cum trec monezile din mînă în mînă. Nimic nu e mai greșit, prin urmare, decît să definești o conștiință prin ideile pe care le emite ori le adoptă. Însă oricare ar fi aceste idei,

oricît de puternică rămîne legătura care le unește de cel la care m-am dus să le caut, oricît de scurtă ar fi, pe de altă parte, ședereа lor în gîndirea mea care le primește, atîta timp cît le primesc, mă afirm ca subiect al acestor idei, sînt principiul subiectiv căruia aceste idei îi servesc pentru moment de predicate. Ba mai mult, acest principiu subiectiv nu poate fi conceput în nici un fel ca fiind el însuși un predicat, el nu e niciodată lucrul despre care se vorbește, faptul la care te referi, ceea ce este gîndit. El e ceea ce gîndește, ceea ce desemnează, cel care tocmai vorbește. Pe scurt, el nu este niciodată un EL, ci un EU. El este eu, cel care mă gîndesc, eu care gîndesc la persoana întîi, eu care am drept obiect unul sau altul dintre gîndurile mele. Or, ce se întîmplă cînd citesc o carte ? Sînt eu atunci subiectul unei serii de predicate care nu sînt predicatele *mele ?* Acest lucru e imposibil, poate contradictoriu în termeni. Simt prea bine că, deîndată ce gîndesc un lucru, lucrul pe care îl gîndesc devine, într-un anume sens, în mod nelămurit al meu. Tot ceea ce gîndesc face parte din lumea *mea* mentală. Și iată totuși că mi-e dat să gîndesc un gînd care aparține în mod manifest unei alte lumi mentale, care se gîndește în mine ca și cum nu l-aș gîndi. Lucru deja de neconceput, dar care îmi pare și mai mult astfel dacă îmi dau seama că, orice gînd trebuind să aibă un subiect ce-l gîndește, acest gînd străin din mine trebuie să aibă și el în mine un subiect care îmi este străin. Totul se petrece, așadar, ca și cum lectura ar fi actul prin care o gîndire ar reuși să-și ofere în mine un subiect care nu aș fi eu. Cînd citesc, eu rostesc în minte un EU, și totuși acest EU pe care îl rostesc nu este eu-însumi. Aceasta e adevărat chiar și atunci cînd un erou de roman este înfățișat de autor la persoana a treia (Julien Sorel), chiar atunci cînd nu există erou de roman și nimic altceva decît reflecțiile unui eseist : căci, îndată ce există ceva înfățișat ca gîndire, trebuie desigur să existe cineva care gîndește și cu care, în mod provizoriu, mă identific. „EU este un altul", spunea Rimbaud. Un alt EU, care s-a substituit

eului meu propriu și care, atît cît va dura lectura, va continua să mă înlocuiască. Lectura e tocmai aceasta : un mod de *a ceda locul* nu numai unei mulțimi de cuvinte, de imagini, de idei străine, ci însuși principiului străin din care emană și care le adăpostește.

Fenomen, desigur, greu de explicat, vreau să spun de gîndit, dar care totuși, odată ce-i admit autenticitatea îmi explică ceea ce altminteri mi-ar părea și mai inexplicabil. Cum să explic, într-adevăr, dacă nu prin sechestrul altuia asupra fondului subiectiv al ființei mele, uimitoarea ușurință cu care nu numai că înțeleg, ci și *simt* ceea ce citesc. Cînd citesc așa cum trebuie să citesc, adică fără rezervă mentală, fără dorința de a apăra cu orice preț independența judecății mele, cu întreaga adeziune pe care o pretinde orice lectură, înțelegerea mea devine intuitivă, iar sentimentul sugerat e însușit deîndată. Cu alte cuvinte, înțelegerea despre care e vorba aici nu e o mișcare ce merge de la necunoscut la cunoscut, de la ciudat la familiar, din afară înlăuntru. Ai zice că e mai degrabă un fenomen analog cu cel al amintirii, fenomen prin care obiectele mentale se înalță de-a dreptul din adîncul obscur al conștiinței pentru a se face recunoscute în plină lumină. Pe de altă parte — și nu e nici o contradicție în aceasta — lectura implică ceva ce seamănă apercepției cvasiconstante pe care o am despre mine însumi, act prin care sesizez dintr-o dată ceea ce gîndesc ca fiind gîndit de către un subiect (care în cazul lecturii nu sînt eu, însă în toate celelalte cazuri sînt eu). Oricît de neobișnuită poate fi alienarea pe care mă face s-o sufăr lectura, aceasta nu întrerupe deloc în mine activitatea centrală, aceea a subiectului. Această activitate rămîne dealtfel mereu aceeași. Ea se întoarce în continuitatea vieții spirituale, care nu e neapărat lipsită de întreruperi și metamorfoze, dar care nu e niciodată lipsită de prezența activă a unui subiect.

Lectura este deci actul prin care, cu toate că nu încetează să se exercite, principiul subiectiv căruia îi dau numele de EU se modifică în așa fel încît nu mai am, la drept vorbind, dreptul de a-l considera ca fiind EUL meu.

M-am împrumutat altcuiva, iar acest altcineva gîndește, simte, suferă și acționează înlăuntrul meu. Fenomen ce apare sub forma sa cea mai evidentă, și chiar cea mai naivă, în starea de alienare în care mă aruncă anumite lecturi ce mă vrăjesc. Despre acestea spun că „au pus mîna pe mine". Însă e important să remarcăm că acest sechestru al eului de către celălalt are loc nu numai la nivelul gîndirii obiective, unde se descoperă imaginile, senzațiile și ideile pe care lectura mi le inspiră, ci și la nivelul cel mai înalt, care este al subiectivității însăși. Cînd sînt absorbit de lectură, un eu secund pune stăpînire pe mine și simte pentru mine. Poate că, retras în vreun colț din mine, asist în tăcere la această deposedare. Poate că ea îmi aduce o oarecare ușurare sau, dimpotrivă, un soi de neliniște. Oricum, altcineva decît mine stăpînește scena, iar întrebarea ce mi se impune atunci, pe care trebuie neapărat să mi-o pun, este următoarea : „Cine este acest uzurpator ce ocupă primul rînd ? Cine e acel spirit ce umple cu sine conștiința mea, și cine, atunci cînd spun EU, este EUL pe care-l spun ?"

Acestei întrebări i se dă deîndată un răspuns, poate prea facil. Acest EU care gîndește în mine atunci cînd citesc o carte este EUL celui ce scrie această carte. Cînd îl citesc pe Baudelaire sau Racine, cei ce gîndesc și se citesc în mine sînt realmente Baudelaire sau Racine. Nu e oare orice carte pentru autorul ei un mijloc de a-și apăra ideile, sentimentele, modurile sale de a visa și de a trăi, dorința de a-și salva eul de la moarte ? O astfel de interpretare a fenomenului lecturii nu e falsă. Ea năzuiește să justifice ceea ce se numește îndeobște explicarea biografică a operei. Orice operă literară este într-adevăr impregnată de spiritul celui care a scris-o. Făcîndu-ne s-o citim, el trezește în noi echivalentul a ceea ce a gîndit sau simțit. A înțelege o operă literară înseamnă deci a lăsa ființa care a scris-o să ni se dezvăluie *în* noi. Nu biografia explică opera, ci mai degrabă opera este aceea care ne face să înțelegem biografia.

Dar această interpretare este în parte falsă. E adevărat că există o analogie între operele unui scriitor și

experiențele vieții sale. Acestea pot fi ca o versiune incompletă a celor dintîi. Și, la fel, există o analogie și mai semnificativă între toate operele aceluiași autor. Ansamblul pe care îl înfățișează seamănă, cel puțin prin îngrămădirea de cuvinte, de vise și de reflecții ce se descoperă în el, acelei alte îngrămădiri, de data aceasta în memorie, a tuturor evenimentelor unei vieți mentale. Totuși, fiecare operă pe care o citesc refuză să se confunde cu această totalitate dezordonată. Ea pretinde să trăiască separat, din propria sa viață. Subiectul care mi se dezvăluie aici prin lectură nu e autorul, fie în ansamblul confuz al experiențelor sale externe și interne, fie chiar în totalitatea, mai omogenă, a scrierilor sale. Subiectul care guvernează opera nu poate fi decît în operă. Desigur, pentru a o înțelege pe aceasta din urmă, nimic nu trebuie neglijat, și o infinitate de cunoștințe biografice, bibliografice, textuale ori critice în general îmi sînt indispensabile. Totuși, aceste cunoștințe nu coincid cu cunoașterea lăuntrică a operei. Într-un sens, ele o depășesc. Într-un alt sens, ele nu ajung la ea. Oricare ar fi masa informațiilor pe care le obțin despre Baudelaire sau Racine, oricare ar fi chiar gradul de intimitate la care ajung cu geniul lor, simt că acest aport e insuficient pentru a-mi lămuri în fondul său propriu, în perfecțiunea ei formală, în principiul subiectiv care o animă, opera particulară, *Fedra* sau *Balconul*, de lectura căreia sînt absorbit în prezent. În acest moment, ceea ce mă interesează este să trăiesc din interior o anumită relație de identitate pe care o am cu opera, și numai cu opera. Lucrurile n-ar putea sta altfel. Nimic din ceea ce e în afara operei nu poate beneficia de extraordinarele privilegii de care se bucură în prezent opera în mine. Ea e aici, în mine, nu pentru a mă trimite în afara ei, la autor, ci dimpotrivă, pentru a-mi păstra atenția neslăbit fixată asupra ei. Ea trasează în mine înseși frontierele în interiorul cărora se va cantona acest eu. Ea îmi impune un anumit număr de obiecte de reflecție și de reverie care creează în mine o rețea de cuvinte aso-

ciate, în afara cărora, deocamdată, nu va fi loc în mintea mea pentru alte gînduri, reverii ori cuvinte. Și ea este, în sfîrșit, aceea care, nemulțumindu-se să-mi întemnițeze astfel eul într-un context definit de realități mentale, mai pune stăpînire pe el pentru a și-l apropria și a face din acest eu expropriat EUL care, de la un capăt la altul al lecturii mele, dirijează sau înregistrează dezvoltările operei, și numai ale acestei opere.

Această operă este deci deocamdată, în mine, unica substanță care umple eul; și ea este pe deasupra eul însuși, eul-subiect, conștiința continuă a ceea ce este, manifestîndu-se în interiorul operei. Aceasta e situația particulară a oricărei opere pe care o fac să trăiască sau să retrăiască, punîndu-i la dispoziție conștiința mea. Nu numai că îi redau astfel existența, dar îi mai redau și sentimentul existenței. În felul acesta, nu trebuie să ezit a recunoaște că o operă literară, atîta timp cît operează în ea acea insuflare de viață provocată de lectură, devine ea însăși, în detrimentul cititorului a cărui viață proprie o anulează, un fel de ființă umană, adică o gîndire conștientă de sine și constituindu-se ca subiect al obiectelor sale.

II

Opera se trăiește în mine. Într-un anumit sens, ea se gîndește, ba chiar se semnifică în mine.

Această stranie substituire a operei mie însumi merită să fie studiată mai îndeaproape.

Faptul că opera se gîndește în mine vrea să însemne oare că, în timpul unei pierderi totale de conștiință din partea mea, mă ocupă o altă entitate gînditoare, care profită de această eclipsă pentru a se gîndi fără ca eu s-o pot gîndi? Evident, nu. Ocuparea conștiinței mele de către celălalt (celălalt constituit de operă) nu implică vreo privare totală de conștiință căreia i-aș cădea victimă. Totul se petrece, dimpotrivă, ca și cum, din clipa în care mă aflu „posedat" de lectură, aș începe să împart folo-

sirea conștiinței mele cu această ființă pe care am încercat s-o definesc și care este subiectul conștient ascuns în inima operei. El și eu începem să avem o conștiință comună. Fără îndoială, în această comunitate de sentimente, părțile nu sînt egale. Conștiința inerentă operei este activă și puternică. Ea ocupă primul plan. Ea este în strînsă legătură cu o lume care e lumea *ei*, cu niște obiecte care sînt obiectele *sale*. La polul opus, eu însumi, deși sînt conștient de tot ceea ce e conștientă ea, joc un rol infinit mai șters, mulțumindu-mă să înregistrez în mod pasiv ceea ce se petrece în mine. Are loc un decalaj, un soi de distincție schizoidică, între ceea ce simt eu și ceea ce simte *celălalt* ; percepție confuză a întîrzierii ce rezultă din faptul că opera pare mai întîi să *se* gîndească, înainte de a mă informa despre ceea ce a gîndit. Astfel, eu am adesea, în lecturile mele, impresia că sînt doar martor al unei acțiuni care totuși mă privește și din care nu-mi scapă nici un amănunt. De unde o anume mirare a mea. Sînt o conștiință mirată a unei existențe ce nu e a mea și pe care totuși o experimentez ca și cum ar fi a mea.

Această conștiință mirată este conștiința critică : conștiință a cititorului, conștiință a unei ființe căreia îi este dat să surprindă ca fiind al său ceva ce se petrece în conștiința unei alte ființe. Marcînd un anumit decalaj, revelînd un sentiment de identitate, însă de identitate în diferență, conștiința critică nu implică în mod necesar dispariția totală a gîndirii criticate. De la aproximarea imperfectă și ezitantă a lui Jacques Rivière pînă la aproximarea exaltată, digresivă și triumfătoare a lui Charles Du Bos, ea poate trece printr-o serie de nivele pe care e deosebit de interesant să le distingem și să le studiem. Este ceea ce mă voi strădui să fac acum. Trecînd în revistă, într-adevăr, diversele forme de identificare mai mult sau mai puțin complete pe care le voi găsi în literatura critică modernă, îmi voi putea da seama limpede de ce variații este susceptibil raportul care există în orice critică între subiect și obiect.

Iau un prim exemplu. La criticul despre care voi vorbi în primul rînd, identificarea e abia schițată. Este o mișcare nesigură a spiritului către un obiect care îi rămîne ascuns. În timp ce în identificarea perfectă a celor două conștiințe, acestea se oglindesc una într-alta, aici tot ce poate face conștiința critică este să încerce să se apropie de o realitate ce rămîne voalată. În acest scop ea se servește de singurele mijloace pe care le posedă pentru a reuși, și care sînt simțurile. Și cum cel mai intelectual dintre aceste simțuri, văzul, pare, în acest caz particular, paralizat de o opacitate fundamentală, trebuie desigur ca gîndirea critică să progreseze spre ținta sa precum orbii, prin explorarea tactilă a suprafețelor, prin examinarea pe pipăite a barierelor materiale ce se interpun între gîndire și obiectul său. Astfel, în ciuda unui efort considerabil al inteligenței de a se adapta la condițiile vieții sensibile și a continua încet, printre obstacole, căutarea conștiinței celuilalt, demersul e sortit unui eșec patetic. S-ar părea că nenorocosul critic e condamnat să nu se achite niciodată în mod adecvat de funcția sa de cititor. El se bîlbîie, descifrează, întreabă cu stîngăcie o limbă pe care n-o poate citi niciodată curgător.

Acest critic e Jacques Rivière.

Totuși, tocmai din acest eșec va deduce mai tîrziu un alt critic o metodă de cercetare mai eficace. La el, ca și la Rivière, totul începe printr-un efort de identificare ce se continuă la nivelul cel mai de jos. Dar la acest nivel inferior, de la o gîndire la alta trece un curent pe care nu trebuie decît să-l urmezi. Pentru acest critic, a te identifica înseamnă a face în așa fel încît să trăiești în trupul tău, în simțurile tale, în propriul tău univers senzorial și imaginativ, aceleași impresii ca și cele încercate de romancierul sau poetul studiat. La nivelul gîndirii elementare, la acela al senzațiilor, emoțiilor și obsesiilor vieții preconștiente, nu e cu putință să reînnoiești înlăuntrul tău tulburea experiență din care opera oferă o versiune primordială, nesfîrșit de revelatoare și sugestivă. Totuși, o asemenea imitație nu poate

avea loc într-un domeniu atît de greu de determinat, fără ca un puternic auxiliar să-și dea aici concursul. Acest auxiliar este limbajul. Nu există identificare critică care să nu fie pregătită, realizată și încarnată datorită lui. Viața profundă a simțirii, ascunzîndu-se în cutele gîndirii altuia, nu poate fi cu adevărat transpusă în gîndirea criticului decît dacă prin intermediul cuvintelor se ivește sub pana acestuia din urmă o serie întreagă de echivalente. Pentru a descrie acest fenomen, așa cum are el loc într-o critică în stare, ca aceasta, să rivalizeze cuvînt cu cuvînt cu literatura al cărei ecou este, nu e destul să faci deosebirea saussuriană, atît de la modă astăzi, între semnificant și semnificat, căci ce avantaj ar fi în a constata doar că limbajul critic *semnifică* aici limbajul literar ? Nu există numai ecuație, asemănare : cuvîntul devine o adevărată putere de recreare : un soi de entitate concretă, vie și carnală, datorită căreia se recompune o anumită viață sensibilă, găsind în rețeaua de conotații verbale humusul și fermentul necesare reproducerii ei. Cu alte cuvinte, limbajului critic i se dă drept misiune să întrupeze la rîndul său universul sensibil întruchipat mai întîi de limbajul autorului. Lucru ciudat, într-o asemenea critică limba imitatorului devine mai tangibilă, încă și mai tactilă decît a celui imitat ; expresia critică devine poetică întocmai ca aceea a poetului. Acest mimetism verbal, împins în mod voluntar pînă la extrem, nu are dealtfel nimic servil și nu tinde deloc spre pastișă. Totuși, el nu-și poate atinge obiectul decît acolo unde acesta se află profund angajat în materia sensibilă de care abia se distinge. De aceea, o asemenea critică, susceptibilă de a da un echivalent admirabil curentului subteran de viață sensibilă pe care-l conține orice gîndire, nu pare în stare să atingă și nici să redea această gîndire în sine însăși, în momentele ei de degajare și de elevație. Critică în același timp susținută și deservită de limba de care se folosește ; susținută, deoarece limba îi îngăduie să exprime sensibilitatea în starea sa dintîi, acolo unde e aproape cu neputință să faci deosebire între subiect și obiect ; și totuși deser-

vită, de asemenea, deoarece această limbă, prea densă, nu se pretează analizelor și pentru că singurul fel de subiectivitate pe care îl descrie zace împotmolit în obiectele sale. Opera astfel reprodusă de geniul critic apare ca împovărată de supraabundența de viață pe care actul reiterării o face să țîșnească. Structura ea e disimulată ; activitatea sa intențională și intelectuală, aproape în întregime ignorată. Nu se vede degajîndu-se un principiu superior de existență, o conștiință decantată, un subiect în sfîrșit eliberat de obiectele sale. Astfel, actul critic păstrează ceva incomplet, în ciuda unor mari reușite. Identificarea, pe latura obiectivă, e aproape prea deplin săvîrșită ; pe latura subiectivă, rămîne abia schițată.

Această critică este cea a lui Jean-Pierre Richard. În punctul său extrem și prin înlăturarea oricărui subiect, mi se pare că ea extrage din opere un anume *condensat*, o esență materială.

Dar cum ar fi atunci o critică ce-ar căuta, înlăturînd orice obiect, să extragă din opere ceea ce au ele exclusiv subiectiv ?

Ca să concep acest gen de critică, mă îndrept dintr-un salt la cealaltă extremă. Îmi imaginez un limbaj care ar căuta în mod deliberat să se despoaie de toate concrețiunile pe care le-ar afla în limba literară. Într-o astfel de critică, nu s-ar găsi nici un aliniat, nici o frază, nici o metaforă, care să nu aibă pe ascuns drept țel de a reduce la evasinulitatea de noțiuni abstracte imaginile lumii reale reflectate de literatură. Dacă aceasta din urmă, prin definiție, este o transpunere a realului în irealitatea unei concepții verbale, atunci actul critic va consta în transpunerea unei transpuneri, ridicînd astfel la puterea a doua de-realizarea ființei prin limbaj. În felul acesta, spiritul instaurează maximul de distanță între gîndirea sa și ceea ce este. Datorită acestui recul și inerentei dematerializări a oricărui obiect împins astfel în adîncul perspectivei, universul transpus în această critică pare nu atît echivalentul lumii sensibile ori al reprezentării sale literare, cît imaginea lui cristalizată printr-un proces de riguroasă intelectualizare. În acest caz,

a critica nu mai înseamnă a mima ; înseamnă a reduce orice forme literare la aceeași insignifianță ; în așa fel încît aceste forme, fiind reduse la o nulitate identică, nu se mai deosebesc prin nimic, exprimînd toate același eșec. Pe scurt, ce mai dăinuie în această veritabilă întreprindere de anulare a literaturii de către gîndirea critică ? Nimic decît o conștiință confruntîndu-se fără răgaz cu carența obiectelor mentale, dintre care nici măcar unul nu-i rezistă, și o limbă absolut transparentă care, prin stratul de lac pe care îl depune pe tot ceea ce este, face ca acest tot să apară (asemeni frunzelor sub „gheața cu spărtură adîncă") * într-o depărtare infinită. Astfel limba folosită aici joacă un rol exact contrar celui atribuit în critica lui Richard. Ea realizează fără îndoială unificarea gîndirii critice cu universul mental revelat de opera literară ; însă o realizează în detrimentul acesteia din urmă. Totul se reduce în cele din urmă la supremația unei conștiințe desprinse de orice obiect, a unei conștiințe supracritice, funcționînd de una singură, undeva în gol.

E nevoie oare să spunem că această supracritică este critica lui Maurice Blanchot ?

Mi s-a părut util să compar critica lui Richard cu cea a lui Blanchot. Confruntarea lor mă învață că vehiculul lingvistic de care se servește criticul poate, după bunul său plac, să-l apropie sau să-l îndepărteze la nesfîrșit de opera pe care o are în vedere. Dacă vrea, el poate să aproximeze cît mai strict opera în discuție, datorită unui mimetism al stilului care transferă în limba criticului temele senzoriale ale operei criticate. Sau poate face din limbaj o pură virtute cristalizatoare, o transluciditate absolută, care, nesuportînd existența nici unei opacități între subiect și obiect, favorizează exercitarea puterii cognitive la subiect, accentuînd totodată, în obiect, caracterele ce marchează în mod vădit distanțarea lui nesfîrșită față de subiect. În primul dintre aceste cazuri, gîn-

* *la glace au trou profond* — fragment de vers din poemul *Hérodiade* de Stéphane Mallarmé (N.T.).

direa critică reușește să stabilească admirabile legături de *complicitate* cu realitatea obscură de care se ocupă ; în timp ce în celălalt ajunge la disocierea cea mai completă ; acest maximum de luciditate neavînd ca efect decît desăvîrșirea unei separații în locul unei unificări.

Astfel critica îmi pare că oscilează între două posibilități, aceea a unei comuniuni fără intelectualizare, și aceea a unei intelectualizări fără comuniune. Pot să mă contopesc atît de complet cu ceea ce citesc încît nu numai că pierd conștiința de mine însumi, ci și pe aceea a celeilalte conștiințe trăind în operă. Proximitatea acesteia mă orbește, astupîndu-mi vederea. Dar mai pot să mă despart atît de radical de ceea ce contemplu, încît acest obiect de contemplație să-mi apară prea îndepărtat ca să mă gîndesc să intru în legătură cu el. Și într-un caz și-n celălalt, actul lecturii m-a eliberat de egoism : o altă gîndire trăiește în mine ori mă obsedează ; ori mă las copleșit de ea, ori mă țin la distanță și refuz să mă identific. Extrema apropiere sau îndepărtare au deci același efect regretabil, ratarea parțială a actului critic : acea aprofundare a misterioasei interrelații care, prin intermediul lecturii și al limbajului, se stabilește, în folosul nostru reciproc, între opera citită și mine însumi.

Extrema apropiere și extrema îndepărtare au deci anumite inconveniente. Dar și avantaje. Avantaj pentru gîndirea obscură de a se transporta imediat în inima operei și de a participa la viața ei intimă ; avantaj pentru gîndirea limpede de a conferi obiectului pe care-l contemplă cel mai înalt grad de inteligibilitate. Două feluri de pătrunderi se deosebesc aici, excluzîndu-se : o pătrundere prin simțuri, o pătrundere prin mijlocirea conștiinței reflectoare. Or, în loc de a opune aceste două forme de critică, mă întreb dacă n-ar exista oare un mijloc și, desigur, nu acela de a le practica în mod simultan — lucru imposibil — ci măcar de a le combina într-o mișcare alternativă ?

Poate că ar fi metoda compozită practicată astăzi de Jean Starobinski. N-ar fi greu de găsit în scrierile sale numeroase texte care îl apropie de Maurice Blanchot. El

are aceeași luciditate excepțională și sentimentul distanței. Cu toate acestea, nu se lasă deloc în voia continuei melancolii a lui Blanchot meditînd asupra veșnicei despărțiri pe care o provoacă ori o constată o inteligență menită să-și situeze obiectele în depărtare. Dimpotrivă, la Starobinski, inteligența înclină să se arate optimistă și adeseori chiar plăcut utopică : inteligență analoagă, sub acest aspect, celei a lui Rousseau, ce visa o transparență înnăscută care, stabilindu-se între toate făpturile, le-ar permite să se înțeleagă într-o stare de beție și fericire. Din acest punct de vedere, idealul gîndirii critice nu e oare perfect reprezentat de sărbătoarea citadină sau cîmpenească, mediu (și moment) în care fiecare intră în comunicare cu fiecare și începe să citească curgător în toate inimile ? La o scară mai modestă, nu la fel stau lucrurile cu lectura ? Nu ne deschidem oare inima privirii ? Nu primim oare de la celălalt, spre încîntarea noastră, o gîndire generos deschisă gîndirii noastre ? Există adesea în critica lui Starobinski acea calitate cristalină a muzicii lui Mozart, atunci cînd ea e pură plăcere a înțelegerii, schimb perfect de simpatie între o inteligență pătrunzătoare și o inteligență pătrunsă.

În asemenea momente de armonie nu mai există excludere, nu mai există lăuntru și afară. Spre deosebire de ceea ce crede Blanchot, transluciditatea perfectă nu are drept consecință separația. La Starobinski totul respiră, din contra, buna înțelegere, bucuria împărtășită, plăcerea de a înțelege și de a fi înțeles. Pe de altă parte, o astfel de plăcere, oricît de intelectuală ar fi ea, nu e pentru el exclusiv o plăcere a spiritului. Într-adevăr, bunele relații dintre autor și critic nu se stabilesc între pure spirite. Ci între făpturi în carne și oase, la care toate particularitățile existențelor fizice constituie nu obstacole, ci, dimpotrivă, un ansamblu de semne adiționale, veritabil limbaj a cărui descifrare are ca efect sporirea înțelegerii dintre spirite. La Starobinski, care e deopotrivă medic și critic, lecturii sufletelor i se adaugă o lectură a corpurilor. Nu pentru că ar fi de aceeași natură, nici pentru că ar face să intervină inteligența în

aceeași zonă a cunoștințelor umane. Însă ea dă gîndirii critice care o folosește ocazia de a stabili un du-te-vino între tipuri de știință deosebite, ce nu posedă neapărat același grad de diafanitate.

Critica lui Starobinski va deveni deci de o mare flexibilitate. Ridicîndu-se la cel mai înalt grad al cunoașterii metafizice, ea nu va dispreţui explorarea ţinuturilor subconștientului. Cînd se va apropia, cînd se va desprinde, practicînd toate treptele identificării și ale nonidentificării. Se pare însă că mișcarea sa finală constă într-un act de reluare referitor la ceea ce acordase mai întîi. După ce a început prin a trăi în intimitatea obiectului pe care îl studiază, ea trebuie mai apoi să-și revină în fire, punîndu-se din nou în mișcare, însă de data aceasta singură. Nu este vorba de o uzură a simpatiei, ci mai degrabă de un mod de a evita dezavantajele unei vieți în comun prea prelungite ; și mai ales o necesitate imperioasă de a se face socotelile, de a se plasa într-o perspectivă justă, de a face bilanţul beneficiilor obținute prin apropiere, reexaminîndu-le de la distanță. Astfel critica lui Starobinski se încheie întotdeauna printr-o privire aruncată de departe, sau mai degrabă de sus, căci îndepărtîndu-se ea și-a luat avînt și s-a îndreptat pe nesimțite spre o poziție surplombantă. Înseamnă oare că această critică e condamnată, ca aceea a lui Blanchot, să se metamorfozeze în cele din urmă într-o filosofie a separației ? Da, fără îndoială, și nu e lipsit de rațiune faptul că o străbat temele melancoliei și ale nostalgiei. Această critică se termină printr-un rămas bun mutual : rămas bun al criticului de la autor și rămas bun al autorului de la critic. Dar acest rămas bun e schimbat între ființe care au început prin a trăi împreună ; iar cel părăsit continuă să fie luminat cu fidelitate de inteligența celui care îl părăsește.

Singurul reproș pe care l-aș putea aduce totuși unei asemenea critici este că pătrunde prea ușor în locurile în care duce lumina. Nevăzînd în opere decît gîndurile ce sălășluiesc în ele, critica lui Starobinski trece, oarecum,

peste formele și realitățile materiale, fără să le neglijeze, e drept, dar fără să se oprească la ele. Sub acțiunea sa, operele pierd din densitatea lor obiectivă ; la fel cu acele ziduri de palat devenind în mod miraculos transparente în anumite basme. Și dacă e adevărat că actul critic, ca să fie perfect, trebuie să surprindă (și să reproducă) un anumit raport între un obiect și o gîndire, care este opera însăși, cum ar fi actul critic pe deplin reușit dacă nu mai subzistă decît unul dintre termenii acestui raport ?

Sînt nevoit deci să caut o critică în care acest raport ar subzista. Va fi fiind oare critica lui Marcel Raymond sau a lui Jean Rousset ? Raymond recunoaște întotdeauna prezența unei duble realități, în același timp structurată și spirituală. Ea se străduiește să atingă aproape simultan o experiență intimă și o împlinire formală. Pe de o parte, nici o altă critică nu se lasă absorbită cu o mai completă uitare de sine în gîndirea altuia ; gîndire surprinsă în punctul ei cel mai tulbure, atunci cînd se reduce la a fi un pur sentiment de sine, abia perceput de cel care îl încearcă : singură cale de acces prin care criticul poate pătrunde în incinta gîndirii străine.

Dar pe de alta, critica lui Raymond este tocmai inversul acelei identificări confuze cu gîndirea criticată, fiind contemplarea reflexivă a unei realități formale care este opera : obiect ce se plasează *în fața* spiritului, ce i se oferă ca o enigmă, ce i se impune ca o perfecțiune obiectivă, însă cu care, în orice moment, îi este anevoios să se identifice.

Astfel, Raymond percepe cînd un subiect, cînd un obiect. Subiectul e numai spirit ; e o prezență nelămurită cu care, tocmai datorită lipsei sale de formă, gîndirea criticului poate să se confunde. Opera, dimpotrivă, nu există decît sub o formă determinată, însă această determinare o limitează, constrîngînd totodată gîndirea ce o examinează să rămînă în afară. Astfel încît dacă, pe de o parte, gîndirea lui Raymond tinde să se piardă în interiorul unei subiectivități indescriptibile, pe de alta, ea tinde să se lovească de o obiectivitate de nepătruns. Ad-

mirabil înzestrată pentru a-și supune subiectivitatea subiectivității altuia și pentru a se scufunda în felul acesta în adîncul cel mai obscur al oricărei vieți spirituale, gîndirea lui Raymond e mai puțin înzestrată pentru a străbate obstacolul pe care îl prezintă obiectivitatea operelor. I se întîmplă atunci să se învîrtă zadarnic în jurul statuii. Va fi stabilind oare o compartimentare insurmontabilă între două realități ireductibile una la cealaltă? Nu, desigur, căci ceea ce încearcă să comunice formele dintr-o operă este tocmai spiritualitatea care le obsedează și sălășluiește în ele. Nu e vorba decît să asculți și să redai ceea ce dezvăluie ele. Minunată modestie a stilului critic, care dispare și care pune surdina, ca să facă mai bine auzit limbajul poetic pe care îl reia și transmite. Lucru surprinzător, perceperea frumuseților formale devine atunci mijlocul grație căruia a atins ceva ce nu există totuși decît dincoace ori dincolo de orice formă. Cu toate acestea, prudența lui Raymond îl îndeamnă adesea să adopte o atitudine pur contemplativă, restituind cu o justețe perfectă ceea ce percepe, adică uniunea *împlinită* a unui subiect cu obiectele sale, însă evitînd să retraseze — și chiar să încerce să descopere — itinerarul prin care subiectul și obiectele au ajuns la însăși această armonie. De unde un anumit statism; de unde și imposibilitatea criticii de a găsi o metodă și soluția problemelor sale. Cum să explici, de exemplu, în această perspectivă, mișcarea prin care gîndirea critică *trece* de la contemplarea obiectului, exterioară prin forța lucrurilor, la înțelegerea internă a subiectului? Există, dealtfel, cu adevărat o trecere? Nu e vorba oare de o răsturnare subită a punctelor de vedere? Acestea sînt problemele pe care le pune critica lui Raymond și pe care nu le rezolvă decît prin practică: ca și cum n-ar vrea — sau n-ar putea — să ne învețe drumul secret prin care ea însăși unește obiectele cu subiectul.

Dar poate că, pentru a găsi acest drum, exemplul lui Jean Rousset, discipol al lui Raymond, îmi va fi de un mare ajutor? Și el își propune drept sarcină să perceapă cu o egală atenție structura operei și adîncimea expe-

rienței umane ce se află înscrisă în ea. Numai că ceea ce îl interesează înainte de toate este să degajeze relația de la cauză la efect ce există între indeterminarea uneia și determinarea celeilalte. O operă nu este „explicată" pentru el, ca pentru structuraliști, de interdependența elementelor obiective care o alcătuiesc. El nu consideră opera o pură combinație de obiecte date, interpretate *a posteriori* ca și cum ar forma o organizare *a priori*. După el, nu există un sistem al operei fără un principiu sistematizator care lucrează în corelație cu această operă și care este chiar inclus în ea. Pe scurt, nu există pînză de păianjen fără un centru care este păianjenul. Pe de altă parte, nu e vorba, la Rousset, de a părăsi opera pentru a înțelege omul, ci de a te întoarce, în interiorul operei, de la perceperea elementelor obiective orînduite în mod inteligibil, pînă la o anumită voință unificatoare inerentă operei, ca și cum aceasta s-ar revela înzestrată cu o conștiință intenționalâ care-i determină propriile dispoziții. În așa fel încît nu ne-am exprima abuziv dacă am spune că opera se comportă în mod semnificativ și că vorbește, prin intermediul structurilor, un limbaj grație căruia ne dezvăluie însăși gîndirea care o însuflețește lăuntric. Acesta este deci demersul critic al lui Jean Rousset : el se străduiește să folosească elementele obiectiv-formale ale operei ca să ajungă dincolo, la o realitate nonobiectivă, nonformală, întipărită totuși în forme și exprimîndu-se prin ele. Focillon ne dezvăluia odată că există o „viață a formelor", perceptibilă în dezvoltarea istorică a operelor. La fel, înlăuntrul fiecărei opere, există o activitate constitutivă și creatoare prin care ele *prind formă* și trec chiar, uneori, din formă în formă. Orice operă oscilează între o voință de stabilizare care o fixează și un elan proteic care o face să experimenteze un mare număr de variațiuni. Ce obiectiv mai seducător poate să-și propună criticul decît acela de a urmări, în progresele sale, această voință complexă de formare ? Învățătura lui Raymond își găsește deci împlinirea în metoda lui Rousset, metodă care îl poartă pe cercetător de la obiectivitate la subiectivitate, și de la frontierele

(mobile) ale formei la ceea ce depășește orice formă, dar care nu e posibilă decît pentru că, de la început, criticul a recunoscut în operă existența unui principiu subiectiv care călăuzește sau coordonează viața obiectelor sale, determinînd treptat forma operei și determinîndu-se pe sine însuși grație vieții formale a acesteia.

Se cuvine deci să ne oprim aici cu această anchetă, deoarece ea și-a atins țelul : acela de a descrie, sprijinită pe o serie de exemple, o metodă critică avînd drept scop să recunoască în operele literare raporturile unui subiect cu obiectele sale. Rămîne totuși o ultimă dificultate. Pentru a stabili interrelația între subiect și obiect, care alcătuiește orice operă, sînt posibile, teoretic, două căi, așa cum arată Boris de Schloezer : una care merge de la obiect la subiect, cealaltă care merge de la subiect la obiect. I-am văzut astfel pe Raymond și Rousset străduindu-se, prin studiul structurilor, să se întoarcă de la obiecte la principiul subiectiv care își exercită jurisdicția asupra lor. Invers, cu Rivière, cu Richard, cu Starobinski, am văzut instaurîndu-se o critică ce începe prin a fi intuiția gîndirii situate în adîncul operei, înainte de a fi actul de constatare a formelor prin intermediul cărora această gîndire se determină dezvoltîndu-se. Dar, și-ntr-un caz și-n celălalt, critica trebuie să recunoască întotdeauna în forme și obiecte prezența unui subiect antecedent față de ele. Astfel, cele două metode aparent divergente, ce constau în a merge de la obiect la subiect ori de la subiect la obiect, se reduc la una singură care constă în *a merge de la subiect la subiect prin obiecte* : descriere exactă a celor trei etape ale oricărui demers hermeneutic. Totuși, acest demers ignoră sau neglijează un punct foarte important. În opoziție cu ceea ce admiteam în mod greșit cu cîteva rînduri mai sus, există un grav pericol în reducerea oricărei critici la un simplu transfer de interes, acesta trecînd de la obiecte la subiect ori viceversa. E mai bine să spunem că sarcina criticului este aceea de a se transfera de la subiectul aflat în raport cu obiectele sale la același subiect surprins în sine și eliberat de orice realitate obiectivă. E oare cu

putință acest lucru ? Critica e oare într-adevăr capabilă să se identifice cu o realitate pur subiectivă ? Poate ea surprinde gîndirea ce sălășluiește în operă, acolo unde înseși formele care slujeau s-o exprime îi lipsesc și unde, pentru ca această gîndire să fie vizibilă, trebuie ca opera însăși să dispară ? N-am intuit-o eu oare într-o zi cînd, vizitînd San Rocco la Veneția — loc al artei de excepțională elevație, unde se află adunate atîtea tablouri ale unui singur pictor, Tintoretto — am crezut o clipă că am ajuns la esența comună tuturor operelor acestui mare maestru, esență ce nu putea fi percepută decît dacă, ștergînd din spiritul meu toate imaginile particulare care se îndreptau spre același centru fără imagini, deveneam în sfîrșit conștient de acesta privit în sine, subiect solitar descoperit datorită retragerii a tot ceea ce, în jurul lui, îl desemna ? Cine este oare acest subiect solitar și final ? Este el geniul artistului, calitatea dominantă a oricărei conștiințe creatoare, fie că se află angajată în actele sale, fie că, precum la Valéry, se eliberează în cele din urmă de ele ? Sau este el, mai exact — cum crede tot Valéry — simpla percepere, de către conștiința mea critică, a elementului subiectiv abstract, conștiință a conștiinței, care, în orice operă, este nodul acesteia, și care își face totuși jocul aparte ? Oricum ar sta lucrurile, sînt nevoit să constat că subiectul unei opere nu se mulțumește doar să stabilească raporturi cu realitățile formale ce coabitează în ea, ci că mai e capabil să le impună o ordine sau să se dezintereseze de ele și să le abandoneze. Orice metodă critică are deci ca misiune expresă de a mă face să recunosc acest primat al conștiinței subiective. Opera este întîi de toate conștiință a ceea ce înfățișează. E adevărat că, fără ajutorul realităților obiectiv-formale astfel înfățișate, această conștiință ar risca foarte mult să nu se poată înfățișa pe sine. Dar fapt e că ea se prezintă, și că această prezență pune o ultimă problemă. Să ne ferim încă o dată a confunda această conștiință inerentă operei cu conștiința autorului sau cu aceea a cititorului. Pură entitate categorială, ea e poate doar acea conștiință de sine care, în orice activitate a spiritului, se afirmă ca

fiind spiritul. Presupunînd că ar fi așa, oricît de variate ar fi obiectele pe care și le oferă conștiința, oricît de strîns s-ar afla, la un anumit nivel, legată de ele, nu e mai puțin adevărat că la un alt nivel ea depășește, cel puțin prin raționament, aceste obiecte și se surprinde pe sine însăși. Or, aceste două nivele se regăsesc, pare-se, în orice operă literară (și probabil în orice operă de artă). În operă există un element specific mental, profund angajat în formele obiective care îl dezvăluie și disimulează în același timp ; dar mai există un plan diferit, mai înalt, în care, părăsindu-și formele, conștiința se arată sieși și nouă prin transcendența sa față de tot ce se oglindește în ea. În sfîrșit, există un punct în care nu mai oglindește nimic, în care, tot în operă și cu toate acestea deasupra operei, se mulțumește să existe. Atunci, tot ce se poate spune despre conștiință este că există o conștiință. În acest punct nici un obiect nu mai poate s-o exprime, nici o structură nu mai poate s-o determine, ea se descoperă în inefabilitatea ei, în indeterminarea ei fundamentală. Aceasta e poate rațiunea pentru care, în a sa elucidare a operelor, critica este ca obsedată de această transcendență a spiritului. Se pare atunci că, pentru a însoți spiritul în efortul său de eliberare, critica are nevoie să uite în cele din urmă aspectul obiectiv al operelor și să se înalțe pînă la surprinderea directă a unei subiectivități fără obiecte.

XVIII

CONȘTIINȚĂ DE SINE ȘI CONȘTIINȚĂ A CELUILALT

Adevăratul patron al criticii moderne este Montaigne. Negăsind o bază fixă în propria sa personalitate, astfel încît, spunea el, sufletul său se pierdea în sine dacă nu i se dădea un punct de sprijin, Montaigne este într-adevăr primul spirit care a căutat în gîndirea altuia un obiect de care să se poată „propti" („s'abuter") și prinde. Critica de azi imită acest demers. Și ea caută să-și „oglindească viața într-a altuia", să se „strecoare prin imaginație" în vieți străine.

Criticul depinde în mod esențial de gîndirea celuilalt, lucru ce n-a fost poate subliniat îndeajuns. De la ea primește el hrană și substanță.

Criticul ce eram sortit să devin a trăit foarte de timpuriu această experiență. Îmi descoperisem ceea ce aș îndrăzni să numesc o vocație critică de la vîrsta de douăzeci de ani. Literatura părea că se deschide privirii mele sub înfățișarea unei profuziuni de bogății spirituale ce-mi erau generos acordate : un soi de profunzime lăuntrică în umbrele căreia înflorea o lume de sentimente și de gînduri al căror echivalent nu exista nicăieri altundeva și pe care aveam misiunea să le primesc, să le transpun, să le orînduiesc. Literatura era pentru mine o prezență vie, multiplă dar dezordonată, căreia nu-i lipsea decît o anumită ordine pe care mi-o solicita. Fără îndoială, am constatat încă din acea perioadă că literatura era prin ea însăși înzestrată cu

forme și structuri. Cutare poem, cutare roman aveau o configurație tot atît de evidentă ca și cea oferită de un edificiu arhitectural. Dar, pe drept sau pe nedrept, atunci nu dădeam importanță formelor decît pentru a le distruge. Ele mi se păreau un ecran în spatele căruia se ascundea realitatea lumii lăuntrice. Această lume, numai această lume, plină de idei, de senzații și de imagini, mi se părea vrednică de a fi transpusă. Mi se părea cu putință să ajung dincolo de forme, la un ținut fără forme, cel puțin fără forme determinate, unde se desfășura viața tainică a ființelor care scriseseră acele poeme sau acele romane. Cînd mă credeam ajuns acolo, mi se părea că între aceste entități spirituale și mine însumi se stabilește o comunicare fericită, fără rezistență. Ele își revărsau conținutul în mine. Dar și-l revărsau fără alegere, la întîmplare. Primeam oarecum de-a valma o viață supraabundentă pe care lectura îmi făcea favoarea de a mi-o transmite. Trebuia oare totuși să mă mulțumesc să primesc ? Nu aveam oare de înlocuit structurile pe care le posedau acele entități și pe care tocmai le distrusesem, cu o ordine ce-mi aparținea și care ar reprezenta contribuția la resurgența lor în gîndirea mea ? Și dacă așa ar sta lucrurile, care ar fi această ordine ?

Care ar fi aceea ?

Desigur, nu o ordine pur exterioară. Aceasta ar fi însemnat să înlocuiesc fațada distrusă cu o altă fațadă, aparența lucrurilor cu o altă aparență. Aceasta ar fi însemnat să preschimb un obiect într-un alt obiect.

Nici o ordine în întregime personală. Cu ce drept aș fi adăugat eu gîndirii altuia o formă venită din mine, emanată din propria mea gîndire ? Datoria mea era, dimpotrivă, să renunț la orice gîndire proprie și să fac din spiritul meu un fel de vid lăuntric pe care gîndirea celuilalt venea să-l modeleze.

Mărturisesc, dealtfel, că eram foarte ispitit să las opera celuilalt în ciudata stare de confuzie în care o găsisem ori la care o redusesem eu însumi. Îmi plăcea să citesc în așa fel încît să nu mai las să subziste nimic din romanul ori poemul pe care-l citeam în afară de o

suită de cuvinte exprimînd doar variațiunile succesive ale unei gîndiri. Nu voi nega că, pe acea vreme a tinereții mele și chiar mult mai tîrziu, dezlegam cu o deosebită plăcere jerbele legate totuși cu atîta grijă de scriitorii pe care îi frecventam. Mă bucuram că văd idei, sentimente și imagini scăpînd din locul care le fusese hărăzit și răspîndindu-se, ca să spun așa, în spiritul meu. Mai mult, nu suportam să văd dăinuind nici un gen literar. Faptul că un roman e un roman, un poem un poem, o tragedie o tragedie, îmi displăcea în cel mai înalt grad. O operă nu era o operă în ochii mei, ci o simplă materie curgătoare, mereu variată și totuși mereu asemănătoare cu ea însăși, deoarece era o substanță pur mentală. Pe scurt, țelul meu era de a șterge toate deosebirile formale și de a reduce toate textele la un fel de imagine verbală a gîndirii autorului. Mergeam pînă la a crede că un roman de Flaubert, o tragedie de Racine nu erau în fond nimic altceva decît traducerea unei anumite gîndiri flaubertiene sau raciniene și că, pentru a o citi cum trebuie și a o face să retrăiască, trebuia să uiți genul literar din care făceau parte aceste texte, pentru a nu mai vedea în ele decît un simplu curent spiritual fără nici un fel de caracteristici exterioare, asemănător celui pe care îl găsești în însemnările unui jurnal intim. A regăsi această notație perfect fluidă, care, oricare ar fi fost obiectul cotidian ce și-l oferea, se exprima întotdeauna cu aceeași uniformitate, devenise țelul invariabil al lecturilor mele și operația prin care le reduceam pe toate la o substanță omogenă unică și evasilichidă. Îndărătul formelor, îndărătul structurilor, îndărătul valului continuu al cuvintelor nu mai rămînea decît un singur lucru : o gîndire fără formă, mereu deosebită de sine însăși în manifestările sale succesive, însă neclintit credincioasă sieși în fondul său.

Aceasta îmi era ispita : să fac din critica mea un fel de curent mental paralel și asemănător cu cel pe care-l urmam în lectură ; să unific gîndirea celuilalt cu a mea, ca două brațe ale aceluiași rîu, urmînd aceeași pantă.

Nu e greu, într-adevăr, să percepi, într-un text, exclusiv calda și confuza interioritate din care izvorăște și cu care nu pierde, ca să spunem așa, niciodată contactul. Nimic nu e mai la îndemînă — cel puțin așa mi se părea — decît să transformi gîndirea cititoare într-o răsfrîngere a gîndirii autorului de care se leagă în mod provizoriu. Însă aceasta înseamnă și să te resemnezi a nu da atenție decît unui simplu murmur nehotărît, deși cu putință de prelungit la nesfîrșit. Puteam, credeam eu, să fac din propria mea critică continuarea fără limită a unui anumit mod de a gîndi și de a simți, care, atîta timp cît doream, deși născut în spiritul altuia, devenea al meu, astfel încît, cu toate că trecea de la un spirit la altul, nu exista pentru fluxul lăuntric nici soluție de continuitate, nici alunecare dinlăuntru în afară. Totuși, această interioritate continuă nu putea să mă satisfacă pe de-a-ntregul. Ea neglija trăsăturile obiective ale operei. Coerența acesteia, unitatea indivizibilă și greu de definit pe care o prezintă întotdeauna, dacă e reușită, creșterea gradată și simultană pe care ne e îngăduit s-o vedem în mișcarea părților sale antrenate în mod perceptibil spre un sfîrșit comun ; în fine, dispunerea care face ca toate elementele aceleiași opere și poate ale aceleiași gîndiri să depindă de o intenție care le depășește, tot ceea ce, într-un cuvînt, este opera și alcătuiește opera, tindea să fie ignorat de mine ori să-mi scape. Critica pe care visam s-o scriu risca să rămînă incompletă și, pe deasupra, foarte impresionistă. Ajungeam la această dilemă : fie să surprind opera în continuitatea sa melodică, în elanul ei interior, fără forme realmente distincte și nici exprimabile ; fie să consider această continuitate ca fiind susceptibilă să primească din afară, prin propria mea intervenție, o ordine cu totul factice, care ar fi sub pana mea doar expunerea sistematică a acestei gîndiri mereu schimbătoare, căreia, în meandrele sale, i-aș fi servit în același timp de subiect și de martor.

Și totuși, un alt fel de critică nu era oare posibil ? Obosit pînă la greață de o cugetare fără structură, rămîneam tăcut, paralizat, incapabil să scriu ceva, în stare

doar să las să treacă prin mine, fără a încerca să-l dublez ori să-l reţin, valul neîntrerupt al gîndurilor celuilalt, care în acelaşi timp mă seducea şi mă scîrbea. Starea aceasta dură foarte mult timp, o stare absolut negativă, sterilă, echivalînd cu neputinţa totală de a face singurul lucru pentru care am fost cît de cît înzestrat, critica literară. Critică redusă la tăcere ori, şi mai rău, la un soi de fascinaţie împovărată de influenţa gîndurilor haotice care reproduceau în mine perindarea gîndurilor celuilalt.

Abia mult mai tîrziu mi-a fost îngăduit să ies din această alternativă a tăcerii şi a dezordinii. La un moment dat, care se situează către ceea ce voi numi mijlocul vieţii mele, îmi dădu prin minte că acest curent mental despre care vorbesc avea puncte de oprire şi puncte de plecare noi. Totul se petrecea ca şi cum gîndirea la a cărei dezvoltare asistam se întrerupea uneori, rămînea o clipă suspendată, ca să-şi ia mai apoi din nou avînt cu o ţîşnire ce-i dădea înfăţişarea unei noi naşteri. În locul continuităţii neîntrerupte pe care Bergson mă obişnuise s-o consider ca fiind demersul perpetuu al spiritului, iată că deosebeam pauze şi reluări şi, datorită lor, un nou început repetat al gîndirii. Devenii martorul său uimit, ca şi cum mi-ar fi fost dat să asist la crearea unui nou om şi la descoperirea de sine şi de lume pe care ar fi făcut-o deîndată, deschizîndu-şi ochii asupra ei. Pe scurt, ceea ce descopeream în prezent în lecturile mele erau actele de conştientizare realizate la tot pasul, în operele lor, de către autorii pe care îi frecventam, ca şi cum i-ar fi fost dat fiecăruia dintre ei să purceadă în mod repetat la surprinderea cu totul nouă a fiinţei sale gînditoare sau, ca să folosesc faimosul cuvînt al lui Descartes, să-şi găsească *Cogito*-ul.

Aceasta a fost, într-un cuvînt, prima mea descoperire în materie de critică. Orice operă literară implică un act de conştiinţă de sine săvîrşit de cel care o scrie. A scrie nu constă doar în a lăsa să curgă fără stavilă valul gîndurilor ; ci înseamnă a te constitui subiect al acestor gînduri. Gîndesc : aceasta vrea să spună în primul rînd :

mă descopăr ca subiect a ceea ce gîndesc. Gîndirea care trece în mine, ca o apă repede de-a lungul unui perete cu care nu poate să se confunde, umezește și răcorește această temelie necontenit activă a ființei mele. Asist la fenomenele ce se desfășoară în mine. Slabă ori puternică, lucidă ori tulbure, gîndirea mea trează nu se confundă niciodată în întregime cu ceea ce gîndește. Ea este dincoace. Ea face joc aparte ; ea dă tonul.

N-aș putea spune cu mare precizie cînd mi-a apărut convingerea că întreaga literatură atîrna de un act de felul acesta. Îi citeam pe filosofi. Îi citeam mai ales pe cei care, mai mult decît alții, reflectaseră asupra semnificației *Cogito*-ului. Aproape toată filosofia modernă, de la Montaigne pînă la Husserl, mi se părea că instaurează o reflecție întemeiată pe actul de conștiință. Gînditorii pe care îi citeam descriau invariabil ca prim punct al speculațiilor lor un act mereu același și totuși mereu repetat, în care spiritul e văzut ieșind din vid, ca să se posede într-o imediată apercepție de sine. Astfel, fiecare meditație filosofică de acest gen mi se părea că-și află originea într-un moment inițial al conștiinței, moment începînd cu care se revela eul și, prin eu, lumea. Mișcarea descrisă de gîndire avea deci de fiecare dată un punct de plecare, poate și un punct de sosire ; iar între aceste două puncte, gîndirea, deplasîndu-se, se ordona. Dar ceea ce mă interesa îndeosebi era faptul că itinerarul spiritual despre care vorbesc nu se înfățișa deloc ca apanajul exclusiv al filosofiei. Orice text literar, eseu, roman sau poem, își avea de asemenea punctul său de plecare ; orice cuvînt organizat se năștea dintr-un act de conștientizare inițial, pentru a tinde spre puncte subsecvente pe care urma să le atingă rînd pe rînd. Nu exista nici o deosebire fundamentală între textele literare și textele filosofice. Orice literatură era filosofie, orice filosofie era literatură ; și oricare era pagina pe care o citeam, nu puteam să nu găsesc în ea, aproape la fiecare rînd, același început și același itinerar pornind de la acel început.

Cum aș fi putut să nu recunosc importanța acestei descoperiri ? Opera începea întotdeauna printr-o cugetare, iar critica ce și-o lua drept obiect de studiu își oferea același început. Pe de o parte, departe de a se lăsa în voia fluxului dezordonat al vieții sale mentale, cum credeam altădată, scriitorul îmi părea acum că are drept calitate fundamentală de a-și relua în fiecare clipă misiunea ca și cum ar porni din nou de la zero ; iar pe de altă parte, criticul pornea și el de la zero, adică de la propria sa dispariție inițială. Astfel că nu era greșit să spui că, dacă scriitorul începea prin a-și formula propriul său *Cogito*, el, criticul, își găsea punctul de plecare în *Cogito*-ul altcuiva. Ori de unde ar fi venit, acest *Cogito* străin nu sfîrșea mai puțin prin a deveni, pentru cel care îl reproducea în propria sa gîndire, lucrul cel mai intim, cu toate că acesta era, dacă se poate spune așa, o intimitate de împrumut. Pe deasupra, criticul găsea aici posibilitatea de a lega de acest început o întreagă serie de consecințe. *Cogito*-ul se dovedea a fi nu numai o experiență inițială ci, sub o formă involută, principiul unor multiple dezvoltări ce se dispuneau de-a lungul liniei timpului. Criticul nu avea decît să urmeze această linie. Ea îi oferea itinerarul. Totul purcedea în mod inteligibil și consecvențial de la primul *Eu gîndesc, Eu sînt*.

Imensă importanță a acestei descoperiri pentru mine : critica este dublarea mimetică a unui act de gîndire. Ea nu depinde de elanul fortuit al unui capriciu. A reîncepe în adîncul tău *Cogito*-ul unui scriitor sau al unui filosof înseamnă a găsi felul lui de a simți și de a gîndi, a vedea cum se naște și se formează el, ce obstacole întîmpină ; înseamnă a redescoperi sensul unei vieți ce se organizează pornind de la conștiința pe care o are despre sine însăși.

Și mai înseamnă să descoperi în același timp ordinea în care se dispun gîndurile. Ele apar unul după altul, cînd în acord, cînd în conflict, după fluctuațiile unei reflecții ce pare a se desfășura anarhic, dar care se supune în realitate jocului de forțe dialectice incluse în

Cogito-ul ei original. Ordinea mentală creată astfel de către scriitor trebuie să devină ordinea mentală păstrată la rîndul său de critic. Acesta nu mai este, așadar, lăsat fără punct de reper în tulburea imensitate a vieții lăuntrice. El urcă din nou pînă la un izvor. Ca și el, va urma o pantă, înțelegînd rațiunea eforturilor întrerupte, a revenirilor, a noilor țîșniri. *Cogito*-ul pe care îl retrăiește nu e un act pur instantaneu. Este un indicator de progres, un regulator de mișcări, firul Ariadnei găsit în pragul labirintului. Coerența textului literar devine coerența textului critic care îl reia transpunîndu-l.

N-ar trebui să mă tem totuși că o atît de exclusivă preocupare din partea criticului ar da naștere unei anumite monotonii? A reveni fără încetare la un *Cogito*, așa cum făceam eu, nu însemna oare a reașeza spiritul în prezența unui act care trebuia să se regăsească mereu aproape identic cu sine? *Cogito*-urile nu riscă oare să fie prea asemănătoare unele cu altele? A le căuta pretutindeni însemna poate a reduce literatura la un numitor comun, plictisitor de uniform.

Or, nu există greșeală mai mare decît să se creadă că e cu putință să reduci toate actele de conștientizare la un *Cogito* unic. O experiență constantă mă învață dimpotrivă că sentimentul de sine e lucrul cel mai individual din lume. Să luăm, de pildă, *Cogito*-ul cartezian. În tăcerea simțurilor, în dispariția lumii externe, el se săvîrșește sub forma actului de gîndire celui mai lucid. Gîndesc. Gîndirea mea se situează cît poate de sus. Ea e o pură evidență. Această evidență îl privește în mod direct și exclusiv pe cel care o gîndește, învăluind în lumina lui relația spontană a gîndirii cu existența. Aceasta este experiența carteziană a lui *Cogito*. Ea se situează în momentul cel mai scurt, la nivelul cel mai ridicat, cel în care, în absența oricărei alte considerații, se unesc într-un același spirit actul de a gîndi și conștiința de a trăi. Acest *Cogito* atît de tipic nu se întîlnește numai în *Discurs*, în *Meditații*, el se regăsește la tot pasul în opera și în existența lui Descartes. Dar este departe de a fi singurul *Cogito* posibil. Există nenumă-

rate altele care arată cît de mult poate varia conștiința de sine în funcție de persoană. De la gîndirea clară și distinctă a lui Descartes la sentimentul confuz al existenței pe care îl încearcă Rousseau, e o mare distanță : „Varietate a filosofiei franceze, scrie Jean Wahl. Ea era întemeiată pe gîndire odată cu Descartes ; iat-o că se întemeiază pe o stare ca și străină de gîndire. Gîndesc, deci exist, spunea Descartes. Însă în aceste stări pe care ni le descrie Rousseau, eu exist pentru că abia gîndesc, s-ar putea spune pentru că nu gîndesc".

Sentimentul de sine, care poate fi infinit mai puțin ori infinit mai mult decît o intelecțiune a existenței, se deosebește deci de posesiunea intelectuală de sine. *Cogito*-ului maxim îi corespunde, după expresia lui Bachelard, un *Cogito* minim ; acesta din urmă fiind apropiat de vis și de stările subconștiente în care se învăluie spiritul. Iar între aceste două tipuri extreme de *Cogito* se dispun nenumărate altele. A le deosebi, a le izola, a le recunoaște caracteristicile, a discerne tonul particular despre care fiecare persoană poate spune : Eu *mă* gîndesc, aceasta devenea în ochii mei sarcina fundamentală, cea în care investigația critică putea să-și găsească de fiecare dată cîmp liber. Sarcină anevoioasă dar nu imposibilă, deoarece aceste acte de conștiință nu erau unice în felul lor. La fel cu aparițiile amintirii afective la Proust, ele se repetau mai mult sau mai puțin frecvent în cursul aceleiași existențe. Ordinea nopților și a zilelor, a somnurilor și a trezirilor, făcea din viață o urzeală alcătuită din pauze și reluări, în care fiecare moment de luciditate regăsită era prilejul, pentru o ființă adormită care s-a trezit din somn, să redevină conștientă de sine.

În sfîrșit, hotărîrea pe care o luam de a releva în mod sistematic toate *Cogito*-urile pe care le puteam afla la autorii mei, conferea o formă faptului care pînă atunci amenința să nu aibă una. Fusese cît pe-aci să fiu înecat de mareea gîndurilor umane. Oricare ar fi fost ele, în orice loc spiritual ar fi trebuit să le suport, îmi apăruseră ca o învălmășeală de curenți încîlciți, între care

îmi era cu neputință să notez niște diferențe. Or, iată că însuși actul prin care mă întorceam pînă la conștiința de sine realizată de un anumit autor îmi permitea să surprind, ca să spun așa, pe viu, chiar în clipa în care se realiza în actele sale mentale, originalitatea unei gîndiri și semnificația cadrului înlăuntrul căruia această gîndire trebuia să se dezvolte. A mă întoarce pînă la această posesiune de sine de care beneficiază fiecare în felul său, în anumite momente privilegiate, însemna a ajunge la un anumit mod de a gîndi inițial care îmi dădea cheia a tot ceea ce trebuia să urmeze. Actul de conștiință era de fiecare dată fundamental. La fiecare reluare a sa, ființa care îl săvîrșea devenea întemeietoarea propriei sale durate. Mai mult, ea instituia principiul formal de care depindea toată această urmare. Din această cauză, eram ispitit să numesc actul de conștiință de sine un act *categorial* sau *categoric*. Fără îndoială, nu pentru că el ar fi redus gîndirea la unul dintre genurile cele mai generale ale acesteia, rol pe care-l joacă de exemplu categoria în filosofia lui Aristotel. Nici pentru că ar fi fost întru totul comparabil conceptelor *a priori* pe care Kant le numește categorice, în sensul că sînt necesare înțelegerii umane pentru a concepe obiectele pe care și le propune. Totuși — ceea ce justifica în ochii mei denumirea de categoric — actul de conștiință de sine, oricît de variat ar fi putut fi el la diferitele spirite, îmi apărea mereu ca reprezentînd condiția primă și *sine qua non* a activității lor mentale. Nimeni nu putea descoperi lumea fără să se descopere ca fiind pe cale de a descoperi lumea. Astfel *Cogito*-ul nu avea niciodată aici caracterul unui fapt izolat. Conștiință de sine, el era totodată conștiință a lumii prin intermediul conștiinței de sine. Aceasta vrea să spună că însuși felul în care operă, unghiul particular sub care el lua cunoștință de obiectele sale se repercuta asupra manierei în care, imediat sau în cele din urmă, îmbrățișa universul. Căci cine se percepea într-un mod original percepea în același timp un univers original. Este ceea ce îmi revelase un filosof pentru care am avut întotdeauna mai multă venerație decît pentru

oricare altul, adică Leibniz. În mod nelămurit sau distinct, monada leibniziană e conștientă în același timp de ea însăși și de totalitatea înconjurătoare. Ea nu poate fi una fără a fi cealaltă. La fel, mi se părea că toate *Cogito*-urile pe care le relevam înglobau în indisolubilitatea aceluiași act o totală prezență de sine față de sine, și o totală prezență față de sine a lumii. Pe scurt, gîndindu-se pe sine, fiecare om dădea o formă nu numai ființei sale, ci felului său de a-și reprezenta toate ființele. Astfel cunoașterea de sine determina cunoașterea universului a cărui oglindă era.

Totul depindea deci de *Cogito*-ul inițial ; *Cogito* reluat apoi, reînceput de nenumărate ori, dar, în toate reluările sale, fidel aparenței inițiale. A găsi *Cogito*-ul unui scriitor însemna a îndeplini mai mult de jumătate din sarcina criticului. Aceasta nu se putea niciodată desfășura decît pornind de aici.

Rămînea totuși de rezolvat o ultimă problemă. A regăsi *Cogito*-ul autorului, aceasta era datoria primordială a criticului. Dar cum putea fi oare „regăsit" acest *Cogito* ? Importanța acestei chestiuni era mare. O apropiere greșită de *Cogito* risca să-i denatureze sensul. Într-adevăr, a regăsi nu putea să însemne ceea ce se înțelege de obicei prin verbul *Găsesc*. Cînd spui „Am găsit", termenul căutării apare de obicei ca un anumit obiect pe care și-l oferă spiritul. Numai un lucru, oricare ar fi el, poate fi găsit. El se înfățișează exact dincolo de gîndire ; el este ceea ce aceasta își fixează ca scop al căutării sale. Dar aici, dimpotrivă, nu există obiect. Cine vrea să „regăsească" *Cogito*-ul altuia nu poate întîlni decît un subiect gînditor surprins în actul prin care se gîndește. A considera un *Cogito* ca putînd să fie obiectul unei investigații înseamnă deci a nu recunoaște ceea ce-i constituie esența. Înseamnă a face dintr-un pur subiect un soi de lucru. Actul de conștiință are această particularitate de a nu putea tolera să fie considerat din afară ca simplu complement al gîndirii. El este însuși lăuntrul acesteia, EUL care se afirmă ca EU, oricare ar fi predicatele pe care se întîmplă să le aibă.

Astfel un *Cogito*, constatam eu, este un act ce nu poate fi decît lăuntric perceput. El scapă spiritului dacă acesta nu ajunge să se identifice cu puterea perceptivă ce se percepe pe sine. Și deoarece sarcina fixată criticului era tocmai aceea de a sesiza în opera pe care o studia exercitarea acestei forțe autocognitive, el nu putea parveni la ea decît dacă îndeplinea la rîndul lui, ca și cum ar fi al său, actul ce i se revela în felul acesta. Cu alte cuvinte, actul critic cerea din partea celui care îl afirma aceeași activitate internă ca și actul de conștiință al autorului criticat. Un același EU trebuia să opereze la autor și la critic.

A descoperi *Cogito*-ul scriitorilor se reducea deci la a reface, în aceleași condiții și aproape în aceiași termeni, *Cogito*-ul pe care fiecare din ei îl experimentaseră. Avea loc un fel de identificare între gîndirea autorului și cea a criticului ; desigur de data aceasta, nu la nivelul multiplicității ideilor secunde în toate vîrtejurile intelectuale și afective generate fatalmente de actul cunoașterii de sine, ci la rădăcina însăși a actului ce realizează această cunoaștere. Nu poate exista critică fără o mișcare primă prin care gîndirea critică se strecoară în interiorul gîndirii criticate și se instalează provizoriu în ea, în rolul de subiect cunoscător.

A cunoaște ; a se cunoaște ; a-l cunoaște pe celălalt coincizînd cu actul prin care reușește el însuși să se cunoască ; și pentru a spune în sfîrșit totul, a-l cunoaște într-un moment identic celui în care a reușit să se cunoască, adică într-un moment privilegiat. Căci nu există numai actul *Cogito*-ului, există și momentul în care se săvîrșește acest act. Moment ce izbucnește ori izvorăște, ori încolțește la extremitatea timpului deja trăit și care, în acest sens, pare încă să facă parte din trecut. Nu există critică a momentelor de conștiință fără un studiu al temporalității autorilor la care apar aceste momente de conștiință. Ci momente care se ivesc de asemenea într-un anumit timp, ca și cum nu i-ar aparține, ca și cum ar genera un altul. Nu există conștiință de sine fără o nouă naștere și, prin urmare, fără ca prin abolirea unei vechi

durate să se instaureze o durată nouă. Momentul privilegiat distruge și totodată întemeiază timpul. El substituie unui timp revolut un fel nou de timp trăit. Pe scurt, așa cum Descartes a observat cel dintîi, actele conștiinței aveau proprietatea de a se situa în momente independente de timp, și de a situa totuși, oarecum, timpul în dependență față de ele. Dacă voiam deci să studiez la un autor *Cogito*-ul său, trebuia nu numai să-mi concentrez atenția asupra unor momente izolate din viața și din opera sa, ci și să reconstruiesc întreaga dialectică a duratei generate la el de către însești aceste momente. De exemplu, anumiți autori păreau că nu trăiesc decît de la un moment la alt moment și că sar, ca să spun așa, de la unul la altul, așa cum traversezi un rîu trecînd din piatră în piatră. În felul acesta se forma, cu vremea, prin adăugarea părților, un soi de durată alcătuită din timpi puternici și timpi slabi, pe care o găseam de exemplu la Gide. Și nu era aceasta, într-o anumită măsură, și structura timpului proustian format prin apariția periodică a unor amintiri involuntare ce făceau să explodeze rutina obișnuințelor și înlocuiau printr-un timp „regăsit" trama „timpurilor pierdute" ? Tot așa, timpul religios, și îndeosebi cel al jansenîștilor și al misticilor din secolul al XVII-lea, putea fi considerat ca fiind format dintr-o suită mai mult sau mai puțin neregulată de momente de har întrerupte de momente de uscăciune ori de gol. În felul acesta studiul momentelor mă constrîngea să studiez timpul ; iar acest din urmă studiu, foarte departe de a mă abate de la cel dintîi, mă făcea să descopăr dimpotrivă toată bogăția potențială de durată conținută în *Cogito*-ul inițial.

A te cunoaște înseamnă a te descoperi într-un moment întemeietor de durată. Întrebarea *Cine sînt eu* ? se confundă, așadar, în mod firesc cu întrebarea *Cînd sînt eu* ? Care e acel moment în care mă descopăr în pragul unui timp care va deveni al existenței mele ? Dar acestei întrebări îi corespunde de asemenea, în mod nu mai puțin firesc, o altă întrebare analogă : *Unde sînt eu ?*

Care e locul în care mă descopăr plasat în prezent, și cum se situează acest loc în raport cu alte locuri ? Examenul critic al conștiinței de sine se deschide, așadar, nu numai asupra unui studiu al timpului, ci și asupra unei surprinderi a spațiului. În ce fel, percepîndu-se pe ele însele, percep ființele raporturile sau absența lor de raport cu realitatea înconjurătoare ? Cum măsoară ele această distanță interioară pe care gîndirea o așază întotdeauna în adîncul ei, între gînditor și gîndit, între eul-subiect și eul-obiect ?

Dincolo de timp și de spațiu apar alte categorii. Orice *Cogito* nu cuprinde oare, de exemplu, o idee de cauză ? Care este rațiunea ființei mele ? Sînt eu cauză a mea însumi, ori efectul unui act creator ? Mă surprind eu, *causa mei*, ca fiind însuși principiul care, făcîndu-mă să exist, îmi dă conștiința de mine-însumi ? Sînt eu conștient de mine în același timp în calitate de creator și de creatură ? Ori, dimpotrivă, sînt punctul de sosire al unei întregi serii de cauze care, dispunîndu-se în „scară", începînd cu cel mai profund trecut, îmi determină existența? Pot eu să mă reinventez în fiecare dintre momentele în care trăiesc, ori sînt prizonierul unei durate anterioare în care fiecare epocă e legată de epoca precedentă prin cea mai riguroasă dintre dependențe ? Sînt eu oare liber precum eroul stendhalian, sau produsul stărilor mele anterioare, precum personajele lui Balzac ori ale lui Flaubert ? E limpede, în orice caz, că libertatea sau servitutea mea ontologică nu pot fi percepute de mine decît într-un act de conștiință ; și tocmai acest act prin care mă simt dependent sau liber va fi surprins, trăit și repetat de către critic în lectura *Cogito*-ului meu.

Există deci un *Cogito* specific cauzal, un principiu categorial al cauzei. În interiorul *Cogito*-ului se vor putea regăsi și alte categorii, cea a numărului, cea a relației, și mai știu eu care ! Aș vrea să mai vorbesc despre categoria relației în raporturile sale cu conștiința critică, însă las altora, și mai ales lui Jean Starobinski, sarcina de a o face. Căci relația concepută ca legătură pe

care o stabilește spiritul cu pluralitatea altor conștiințe este domeniul în care se împlinește în modul cel mai fericit critica sa. Și astfel ajung la concluzia mea. Toate principiile categorice pe care tocmai le-am trecut în revistă se susțin. Ele sînt toate în legătură unele cu altele și în legătură cu același act de conștiință. Împreună, ele constituie dezvoltarea unei gîndiri orientate spre obiectele sale, împrumutîndu-și de la ele formele și fundamentele, punîndu-se din nou în legătură cu lumea exterioară. Dar această gîndire se împlinește în singurătate — și adesea în neliniștea pe care o generează orice singurătate — simplă gîndire de sine, simplă conștiință de sine încă nediferențiată, încă neformată. La acest prim eu, la această primă apercepție a ființei trebuie să se refere critica în primul rînd. Chiar dacă urmează apoi, la autorul pe care îl studiază, toate variațiile conștiinței în interpretarea și reconstrucția universului, ea trebuie să se situeze, înainte de toate, în acest prim contact al ființei cu sine însăși. Orice critică este inițial și fundamental o critică a conștiinței.

CUPRINS

Georges Poulet — o critică de identificare 5
I. Introducere 23
II. Doamna de Staël 29
III. Baudelaire 40
IV. Proust 62
V. Criticii de la N.R.F. 69
VI. Charles Du Bos 83
VII. Marcel Raymond 116
VIII. Albert Béguin 142
IX. Jean Rousset şi Gaëtan Picon 172
X. Georges Blin 180
XI. Gaston Bachelard 186
XII. Jean-Pierre Richard 225
XIII. Maurice Blanchot 234
XIV. Jean Starobinski 249
XV. Jean-Paul Sartre 276
XVI. Roland Barthes 282
XVII. Fenomenologia conştiinţei critice 289
XVIII. Conştiinţă de sine şi conştiinţă a celuilalt . . . 314

Lector: LAURA IRODOIU-ASLAN
Tehnoredactor: NICOLAE ŞERBĂNESCU

Tiraj 5.130 ex. broşate. Bun de tipar 04.12.1979.
Coli tipar 20,75.

Tiparul executat sub comanda
nr. 457 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
Bucureşti,
Republica Socialistă România